Alberto Cadioli

«La sana critica». Pubblicare i classici italiani nella Milano di primo Ottocento

FIRENZE UNIVERSITY PRESS

Alberto Cadioli

«La sana critica». Pubblicare i classici italiani nella Milano di primo Ottocento

FIRENZE UNIVERSITY PRESS
2021

Sommario

Premessa 9

Avvertenze 13

1. La Milano dei libri: biblioteche, collezionisti, imprese editoriali
    1. Una «capitale intellettuale» 15
    2. Le biblioteche dei collezionisti 17
    3. La Biblioteca Braidense 19
    4. La Biblioteca Ambrosiana 21
    5. La Società Tipografica de' Classici Italiani 25
    6. La nuova Società Tipografica de' Classici Italiani 36

2. Le edizioni della Società Tipografica de' Classici Italiani
    1. Tipologie di pubblicazione della Collezione de' Classici Italiani 43
    2. Il primo volume: l'edizione delle *Istorie fiorentine* 52
    3. Le edizioni della *Gerusalemme liberata* e della *Secchia rapita* 55
    4. La «scrupolosa fedeltà» è «il primo dovere di un editore» 59
    5. Da collezionista a editore: Francesco Reina e la scrittura d'autore 65

3. Lo «spiritus loci» nell'ecdotica dantesca a Milano in età napoleonica
    1. L'eredità delle edizioni settecentesche 73
    2. L'edizione della *Divina Commedia* della Società Tipografica de' Classici Italiani 86
    3. L'edizione in folio massimo pubblicata da Luigi Mussi 93

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Alberto Cadioli, *«La sana critica». Pubblicare i classici italiani nella Milano di primo Ottocento*, © 2021 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-565X (online), ISBN 978-88-5518-360-4 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-360-4

4. Tra filologia classica e filologia italiana
1. Esempi di filologia classica a Milano 101
2. Filologia classica e filologia italiana nel «Poligrafo» 113

5. Il «restauro del testo originario»
1. Ottavio Morali editore dell'*Orlando Furioso* 141
2. Antonio Marsand editore delle *Rime* di Petrarca 153

6. Mettere a testo la volontà dell'autore
1. Le nuove riflessioni ecdotiche di Francesco Reina 171
2. Giovanni Gherardini e l'edizione delle *Opere* di Tasso 182
3. La pratica della congettura di Giovanni Antonio Maggi 195

7. Dalla bibliografia alla filologia delle stampe
1. Lo studio delle edizioni a stampa 205
2. Michele Colombo bibliografo e filologo 209
3. Le edizioni del *Decameron* e della *Gerusalemme Liberata* 218

8. Questioni filologiche di testi antichi e moderni
1. La formazione e il lavoro letterario di Felice Bellotti 231
2. Le traduzioni dei tragici greci 236
3. L'edizione (mancata) del *Giorno* di Parini 251

Indice dei nomi 261

Je ne fait qu'effleurer ici les avantages que procure une saine critique.
[…] Mais cette science, comme toutes les autres, a ses principes & ses règles; & si l'on ne marche à leur lumière, pour parvenir au rétablissement des leçons primitives, on est exposé à faire presque autant de chûtes que de pas.
(Joseph-Benoît Morel, 1766)

Un'edizione ben fatta è un servigio renduto alla fama degli scrittori.
(Giovanni Antonio Maggi, 1823)

Premessa

Questo studio ha l'obiettivo di portare in primo piano alcune delle riflessioni che accompagnavano, nei primi decenni dell'Ottocento, in particolare a Milano, la pubblicazione dei testi della letteratura italiana, sia quelli già allora definiti «classici», sia quelli dei secoli più vicini.

La scelta di Milano nasce da varie considerazioni. Milano era la città italiana più ricca di iniziative editoriali nel primo quindicennio del XIX secolo, «capitale intellectuelle de l'Italie»[1], secondo Stendhal, e il suo ruolo culturale non venne meno nei decenni successivi: tramontato il periodo napoleonico e affermatasi la Restaurazione, i letterati milanesi continuarono a far vivere importanti collezioni librarie, riviste di cultura e di letteratura, dibattiti letterari, linguistici, filologici[2]. A Milano, nei primi del secolo, era nata la più rilevante collana di classici del primo Ottocento (la Collezione de' Classici Italiani della Società Tipografica de' Classici Italiani) ed erano qui sorti, o qui si erano stabiliti e poi consolidati, alcuni dei maggiori stampatori ed editori[3] dei primi quarant'anni del XIX

1 Stendhal, *Rome, Naple et Florence*, Paris, Delaunay, 1826[3], t. I, p. 191.

2 Sempre Stendhal: «Malgré la police autrichienne, aujourd'hui, en 1816, on imprime dix fois plus à Milan qu'à Florence» (*ibidem*).

3 L'oscillazione del significato di «editore» nella lingua italiana dipende dal contesto: nelle pagine di questo studio con editore si intende indicare colui che ha la responsabilità di garantire la correttezza della pubblicazione di un testo, scegliendo le lezioni da privilegiare, quando nel corso del tempo sono state trasmesse lezioni diverse. E tuttavia, come nel caso

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Alberto Cadioli, *«La sana critica». Pubblicare i classici italiani nella Milano di primo Ottocento*, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-565X (online), ISBN 978-88-5518-360-4 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-360-4

secolo; a Milano vivevano grandi collezionisti di libri, che raccoglievano nelle loro biblioteche sia rare edizioni a stampa sia codici manoscritti, facendosi loro stessi editori di testi; a Milano entravano direttamente nel tessuto culturale cittadino le grandi biblioteche aperte al pubblico, la Biblioteca Braidense, dello Stato, e la Biblioteca Ambrosiana, della Diocesi; a Milano, ancora, a cavallo tra Settecento e Ottocento, si erano trasferiti, da varie parti d'Italia, numerosi letterati, storici, giuristi che parteciparono attivamente alla vita culturale milanese, al fervore della sua produzione giornalistica e libraria.

In queste pagine non si ha l'ambizione di offrire un panorama esteso (e tantomeno completo), né sul piano ecdotico (proprio perché saranno portati solo alcuni esempi ritenuti tra i più significativi), né sul piano produttivo (saranno privilegiate alcune collane ed alcune edizioni rispetto ad altre). La ricchezza del numero di edizioni del periodo preso in esame, la diversità degli stampatori, le variegate scelte degli editori, l'ampiezza dei cataloghi impediscono del resto anche solo di ipotizzare la possibilità di tracciare quadri generali o di elaborare ampie, e contemporaneamente minuziose e sofisticate, classificazioni, dentro le quali collocare le diverse esperienze.

Vengono invece condotti, in queste pagine, alcuni sondaggi in grado di offrire esempi diversi delle scelte per la pubblicazione dei testi del passato, perseguite e realizzate (o comunque cercate anche se non realizzate) nel primo Ottocento, e di suggerire spunti per ulteriori indagini. Se da un lato, infatti, l'individuazione delle caratteristiche di alcuni territori circoscritti, e la loro descrizione, può forse contribuire a tracciare in futuro mappe più ampie, dall'altro la messa in risalto di alcuni aspetti ecdotici può richiamare l'attenzione su una serie di innovative osservazioni, confinate in pagine irraggiungibili e comunque dimenticate. Nell'un caso e nell'altro, la speranza è di aggiungere conoscenze sulle modalità di pubblicazione dei testi letterari in un periodo, generalmente considerato poco interessante dal punto di vista filologico (e di storia della filologia, sia di quella degli antichi classici sia di quella dei testi italiani), che nasconde a volte osservazioni di insolita modernità. Se è significativo che Sebastiano Timpanaro (seppure in un contesto diverso, ma con un'osservazione che può essere utilizzata anche qui), dopo avere indicato «i grandi progressi» del «metodo critico-testuale» nel Settecento parli, per il «primo quindicennio dell'Ottocento», di «un ritorno a vecchie posizioni»[4], è altrettanto significativo scoprire dentro le vecchie posizioni alcuni spunti di indubbio interesse, che nei decenni successivi sono rimasti per lo più senza ulteriori sviluppi.

Per cogliere le caratteristiche più significative e le osservazioni meno scontate delle prassi ecdotiche dei primi decenni dell'Ottocento, tuttavia, occorre cercare non tanto (o non solo) nella direzione, già battuta proficuamente da molti, dell'attività filologica di scrittori illustri (Foscolo e Monti, tra i primi, e Leopar-

cui fa riferimento questa nota, l'editore è anche chi gestisce la produzione dei volumi. In presenza di ambiguità, sarà indicato l'uso specifico del termine.

[4] Sebastiano Timpanaro, *La genesi del metodo del Lachmann*, Torino, UTET, 2003^2, p. 45.

di, per l'acume del suo lavoro sui classici antichi, che trova modo di manifestarsi soprattutto nei giornali milanesi), quanto indagare nel lavoro di editori che hanno contribuito, spesso come curatori anonimi, a realizzare stampe al loro tempo innovative, almeno negli aspetti metodologici. Editori che ponevano come proprio obiettivo quello di perseguire, con l'aiuto della «sana critica», come si diceva ancora in quegli anni, cioè della filologia, una trascrizione del testo che non tradisse la volontà e la scrittura dell'autore.

Le dichiarazioni di intenti, le annotazioni sui metodi utilizzati per stabilire le lezioni corrette, le sottolineature teoriche di quegli editori che hanno dato alle stampe un testo con consapevolezza e con scelte argomentate, non rivelano nuove lezioni, ma dicono molto su come maturano, si sviluppano, si diffondono, regrediscono riflessioni che, quando presenti e enunciate apertamente, si possono senz'altro definire di critica testuale.

Le pagine di questo studio, dunque, vorrebbero mettere in luce non tanto le stampe di singoli testi, quanto i princìpi con i quali gli editori hanno curato (o avrebbero voluto curare) le loro edizioni; e in questo ambito individuare esperienze poco note (o poco approfondite dagli studi) di storia della filologia dei testi della letteratura italiana.

Per questo, dopo il quadro della Milano primo ottocentesca – sfondo necessario sul quale fare risaltare gli specifici approfondimenti – vengono posti al centro dell'attenzione figure di editori e profili di edizioni: tasselli di quella possibile storia della quale si diceva poco sopra, e più in particolare di storia delle prassi editoriali in un periodo, e in un luogo, per molte ragioni davvero emblematici.

Questo libro è il risultato di studi avviati da oltre un decennio, che, inizialmente autonomi o pensati in relazione a convegni e seminari, sono stati poi attratti, come da una forza gravitazionale, intorno a un argomento che stava assumendo i contorni di una ricerca specifica, dai tratti paradigmatici: quella delle prassi ecdotiche nella Milano dei primi decenni dell'Ottocento, indagate attraverso le pubblicazioni dei classici italiani. Anche la bibliografia richiamata nelle note, che sarebbe vastissima se dovesse riferirsi agli autori citati o ai singoli temi trattati, è riportata in funzione dello sviluppo dell'argomento cardine del libro.

Singoli scritti, negli anni passati, hanno mostrato i primi risultati di alcune ricerche, e da questi sono state riprese idee, riflessioni, a volte alcune pagine, tuttavia riformulate in un contesto differente; spesso l'approfondimento condotto per questo libro ha permesso di puntualizzare meglio alcuni aspetti già toccati, e, alla luce di elementi nuovi, sono state modificate precedenti prospettive e riflessioni, collocandole tuttavia dentro un quadro di riferimento diverso. Per questo i saggi già pubblicati in passato su argomenti vicini a quelli qui affrontati, sebbene costituiscano lo sfondo dal quale queste pagine si stagliano, rimangono autonomi e singolarmente validi.

Si deve ancora aggiungere che il libro è nato negli spazi della Biblioteca Ambrosiana di Milano, nelle conversazioni feconde con gli studiosi che regolarmente vi si incontrano, soprattutto quelli che partecipano alla classe di italianistica dell'Accademia Ambrosiana guidata da Monsignor Marco Ballarini. In quella

sede, da Giuseppe Frasso e da chi qui scrive è stata organizzata una Scuola di alta formazione in filologia moderna, a partire dalla quale, nel corso degli anni, sono stati promossi incontri, seminari, conversazioni[5]: ne è sorto un vivace centro di studi filologici, che ha coinvolto (e coinvolge) studenti, dottorandi, assegnisti, docenti dell'Università degli Studi di Milano e dell'Università Cattolica del Sacro Cuore. Un continuo scambio di pareri, di sollecitazioni, di osservazioni ha coinvolto in modo particolare Massimo Rodella (consulente culturale del Prefetto e del Collegio dei Dottori della Biblioteca Ambrosiana), cui va un doveroso e specifico grazie, perché senza di lui e i suoi incoraggiamenti – testimonianza di una fedele amicizia – questo libro forse non sarebbe stato scritto.

Negli stessi anni in cui si sviluppavano le ricerche confluite in questo volume, è nata e cresciuta l'esperienza della rivista «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria»[6] (fondata da chi qui scrive insieme con Virna Brigatti, nel 2016), che, con l'interesse e il lavoro dei giovani studiosi impegnati nei vari aspetti redazionali, ha approfondito alcune problematiche qui presentate, estendendole a periodi diversi della letteratura italiana.

E, ancora, va aggiunto un ringraziamento ad Anna Dolfi, per l'interesse subito dimostrato nei confronti di questo libro e per la decisione di ospitarlo nella sua collana.

Per quanto fin qui detto, questa pubblicazione è dedicata agli amici dell'Ambrosiana, ai giovani di «Prassi Ecdotiche», e, poiché esce pressoché in coincidenza con la conclusione della mia attività accademica, a quei colleghi con i quali, in particolare nelle università degli studi di Parma e di Milano, ho condiviso esperienze, letture, riflessioni che hanno contribuito alla nascita di queste pagine.

[5] Uno dei cicli di incontri è stato raccolto in Vincenzo Fera, Susanna Villari, Paola Italia, Giovanna Frosini, *Quattro conversazioni di filologia*, Roma, Bulzoni, 2016 (collana Biblioteca Ambrosiana, 24).

[6] *Online* all'indirizzo <https://riviste.unimi.it/index.php/PEML> (data ultima consultazione 2021-09-02) e in stampa nel catalogo dell'editore Ledizioni di Milano.

Avvertenze

Si è deciso di indicare le edizioni settecentesche e ottocentesche, che riguardano direttamente il discorso condotto in queste pagine diventando esempi significativi e offrendo un'interessante documentazione, con i dati presenti sul loro frontespizio; si sono tuttavia tralasciate indicazioni aggiuntive riguardanti titoli nobiliari, cariche onorifiche, etcetera, e si sono omessi gli indirizzi che, molto spesso, si trovano indicati sotto il nome dello stampatore-editore. Pur non ammodernando i dati bibliografici, si sono trascritte le date in numeri arabi, quando, sul frontespizio, erano in numeri romani, e non si sono riportate le qualifiche degli stampatori (per esempio: «stampatore ducale»), mentre si sono lasciate le indicazioni «presso» o «appresso», in quanto segnalazione del luogo dove il volume era reperibile (e non necessariamente, o non sempre, il nome di chi aveva stampato). Per non appesantire le note, e non dovendo dar conto in modo specifico di particolarità bibliografiche, non si sono inserite barrette per indicare gli a capo del frontespizio; sono stati lasciati, quando presenti, i segni di punteggiatura, inserendoli per chiarezza quando assenti ma necessari; non si sono distinti i corpi tipografici, spesso presenti nella composizione del titolo; e non si sono segnalati fregi, fusi o altri ornamenti. Scegliendo di riprodurre i frontespizi, per le edizioni del Sette e Ottocento, non si è dunque uniformata la loro grafia, o la presentazione di stampatori e editori.

Le citazioni tratte dai testi originali settecenteschi e ottocenteschi sono state trascritte rispettando la grafia, in particolare per l'uso di tondi e di corsivi, di maiuscole e minuscole, di accenti gravi (che ricorrono principalmente nelle

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Alberto Cadioli, *«La sana critica». Pubblicare i classici italiani nella Milano di primo Ottocento*, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-565X (online), ISBN 978-88-5518-360-4 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-360-4

congiunzioni). Si sono però riprodotte in tondo le citazioni del testo in corsivo di prefazioni, introduzioni, note, evidenziando comunque i controcaratteri presenti.

Le citazioni da testi moderni sono state invece uniformate secondo le norme redazionali, così come i riferimenti alle riviste (per le quali si è però rispettato l'uso del numero romano o arabo del frontespizio, e altri dati distintivi).

Con l'intento di alleggerire le note si sono utilizzate le seguenti sigle e abbreviazioni, relative a pubblicazioni ricorrenti con frequenza:

«Biblioteca Italiana» = «Biblioteca Italiana ossia Giornale di letteratura scienze ed arti»; sono poi indicati il numero del volume e del tomo (in numeri romani), dell'anno e della pagina dalla quale si cita.

Pol. = *«Il Poligrafo»*; dopo la sigla sono indicati, come appaiono nella rivista, il numero romano dell'anno e quello del fascicolo, la data (con l'abbassamento dell'iniziale dei mesi e il loro adeguamento alla grafia moderna), il numero della pagina dalla quale si cita.

DBI = *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana (segue numero del volume e anno di pubblicazione). Tutte le voci citate sono reperibili anche *online:* <https://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Dizionario_Biografico>.

ED = *Enciclopedia dantesca,* Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970. Tutte le voci citate sono reperibili anche *online*, all'indirizzo <https://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Enciclopedia_Dantesca>.

Epist. = Giacomo Leopardi, *Epistolario,* a cura di Franco Brioschi e Patrizia Landi, Bollati Boringhieri, Torino, 1998. Prima dell'abbreviazione è sempre indicato il mittente e il destinatario, con la data della lettera. L'abbreviazione sarà seguita dal numero di pagina (che prosegue senza interruzione dal primo al secondo volume e quindi non sarà indicato il volume) e dal numero della lettera.

Epistolario, IV = Vincenzo Monti, *Epistolario,* raccolto, ordinato e annotato da Alfonso Bertoldi, Volume Quarto (1812-1817), Firenze, Le Monnier, 1930. Prima dell'abbreviazione del titolo è sempre indicato il mittente e il destinatario, con la data della lettera, cui segue il numero della lettera e la pagina della citazione.

Epistolario, VI = Vincenzo Monti, *Epistolario,* raccolto, ordinato e annotato da Alfonso Bertoldi, Volume Sesto ed Ultimo (1824-1828), con appendice e indice generale, Firenze, Le Monnier, 1931. Prima dell'abbreviazione del titolo è sempre indicato il mittente e il destinatario, con la data della lettera, cui segue il numero della lettera e la pagina della citazione.

ASM = Archivio di Stato di Milano.

1. La Milano dei libri: biblioteche, collezionisti, imprese editoriali

1. Una «capitale intellettuale»

In una lettera di Carlo de' Rosmini[1], inviata a Francesco Reina il 10 maggio 1807, da Napoli, si legge la seguente osservazione: «Io credo che ora Milano sia la migliore città d'Italia per chi voglia conoscere pregevoli collezioni di libri»[2]. Il riferimento di Rosmini era giustificato dal fiorente mercato del libro antico, alimentato dai grandi collezionisti presenti in città, ma il suo giudizio sulla città «migliore d'Italia» può essere esteso, almeno per i primi due decenni dell'Ottocento, a tutta l'organizzazione culturale – in particolare per quanto riguarda la produzione e la circolazione dei libri – della capitale della Repubblica Italiana, prima (dal 1802), del Regno d'Italia, poi (dal 1806)[3]. Muovendo da un

[1] Carlo de' Rosmini (1758-1827), autore di *Vite* di letterati antichi (Ovidio, Seneca), di umanisti moderni (Vittorino da Feltre, Giovanni Battista Guarini), di personaggi della cultura settecentesca come lo storico e scienziato Clemente Baroni Cavalcabò, pubblicò nel 1820 un'ampia ricostruzione storica su Milano nel periodo compreso tra l'XI secolo e il 1535 (*Dell'istoria di Milano*).

[2] Lettera di Carlo de' Rosmini a Francesco Reina, del 10 maggio 1807. La lettera, inedita, è raccolta in Bibliothèque Nationale de France, Paris, Département des Manuscrits. Manuscrits en italien, cote 1561, n. 206.

[3] Le iniziative, già numerose nel triennio rivoluzionario della prima Repubblica Cisalpina, sono arricchite quando, dopo la vittoria di Marengo del 14 giugno 1800 e il ripristino della Repubblica Cisalpina, Milano era tornata ad essere «il centro dell'Italia "democratizzata", dal punto di vista non solo politico, ma anche culturale»: così Christian Del Vento (*Un allievo della rivoluzione. Ugo Foscolo dal «noviziato letterario» al «nuovo classicismo» (1795-*

Alberto Cadioli, University of Milan, Italy, alberto.cadioli@unimi.it, 0000-0002-6202-795X

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

punto di vista del tutto diverso da quello di Carlo de' Rosmini, Stendhal aveva scritto: «Vers 1808, il devint du bon ton d'avoir des livres parmi les employés du royaume d'Italie»[4]. L'affermazione può sembrare superflua o banale, ma la sottolineatura di Stendhal serve per confermare il clima culturale della città.

Del resto, se la creazione dell'Istituto Nazionale offriva ai «dotti» un ruolo politico di rilievo[5], il coinvolgimento nell'amministrazione dello Stato di intellettuali e di letterati di diversa formazione e di diversa attitudine dava una funzione sociale alla cultura nel suo complesso[6].

Per il contesto più circoscritto che interessa la pubblicazione dei libri, con lo specifico riferimento agli autori classici, cui sono dedicate queste pagine, è possibile individuare tre assi portanti: il collezionismo (con le biblioteche private), le biblioteche aperte a tutti, l'impegno di stampatori ed editori[7].

Si tratta del risultato di interessi culturali sviluppati nel corso del Settecento, da parte sia delle istituzioni pubbliche sia di privati cittadini, di spinte editoriali che trovano nuove e favorevoli circostanze, di un contesto politico che porta Milano al centro dei dibattiti intellettuali.

1806), Bologna, CLUEB, 2003, p. 120), che dedica numerose pagine alla «riorganizzazione della cultura cisalpina» e alla «riforma del gusto letterario dopo Marengo» (p. 119 e sgg.). Sempre Del Vento ricordava come «Nel corso del Triennio rivoluzionario [...] gli esuli meridionali avevano introdotto in Italia un modello politico mutuato dalla precedente esperienza francese che prevedeva un'attività pubblicistico-editoriale di ampio respiro, volta a creare consenso intorno al progetto politico dei patrioti» (C. Del Vento, *Un allievo della rivoluzione* cit., p. 124). Sulle nuove iniziative pubblicistiche, che riprendono slancio subito dopo il ritorno dei Francesi, nell'estate del 1800, cfr. ivi, p. 125.

[4] Stendhal, *Rome, Naple, Florence* cit., p. 191. Gianluca Albergoni ha sottolineato, utilizzando anche questa citazione, che Stendhal è stato «un acuto ed entusiasta osservatore» del «mondo letterario milanese nei primi quattro decenni dell'Ottocento» (G. Albergoni, *I mestieri delle lettere tra istituzioni e mercato. Vivere e scrivere a Milano nella prima metà dell'Ottocento*, Milano, Franco Angeli, 2006, p. 26).

[5] L'Istituto Nazionale (il cui compito era il perfezionamento delle scienze e delle arti) era diviso in tre classi, cui si riconducevano le varie discipline: Scienze fisiche e matematiche; Scienze morali e politiche; Letteratura e belle arti.

[6] Delle ormai numerose indagini sul ruolo degli intellettuali nel periodo napoleonico ci si limita a richiamare gli scritti in *Istituzioni e cultura in età napoleonica*, a cura di Elena Brambilla, Carlo Capra, Aurora Scotti, Milano, Franco Angeli, 2008, e, di Carlo Capra, i saggi *Intellettuali e potere nell'età napoleonica* (in *Vincenzo Monti nella cultura italiana*, vol. III, *Monti nella Milano napoleonica e post-napoleonica*, a cura di Gennaro Barbarisi e William Spaggiari, Milano, Cisalpino, Quaderni di Acme, 2006, p. 143-58) e *Le condizioni degli intellettuali negli anni della Repubblica Italiana e del Regno Italico, 1802-1814* (in «Quaderni storici», vol. 8, 1973, 23 (2), pp. 471-90). Molti letterati continuarono il loro lavoro di funzionari, soprattutto se svolto nelle biblioteche, anche quando l'impianto ideologico che dettava l'organizzazione amministrativa napoleonica venne smantellato con il ritorno degli Austriaci, nel 1816.

[7] La più ampia e importante indagine sul mondo del libro a Milano nei primi decenni dell'Ottocento resta quella di Marino Berengo, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Torino, Einaudi, 1980 (poi, con presentazione di Mario Infelise, Milano, Franco Angeli, 2012; qui si citerà sempre dalla prima edizione), che, pur concentrandosi sul periodo aperto dal ritorno degli Austriaci, introduce nelle prime pagine una puntuale presentazione degli anni napoleonici.

2. Le biblioteche dei collezionisti

L'*Almanacco e guida di Milano* – che annualmente forniva informazioni statistiche, amministrative, culturali sullo «Stato Milanese» – negli anni Dieci presentava una sezione intitolata «Principali biblioteche private di Milano»[8]. I maggiori collezionisti e le loro biblioteche erano introdotti in ordine alfabetico[9], e il loro numero e la loro fisionomia dimostrava la ricchezza del collezionismo librario milanese, che poteva vantare una buona diffusione già nel XVIII secolo. Seguendo quanto scrive l'*Almanacco*, può essere utile ricordare le biblioteche private presenti nella Milano dei primi dell'Ottocento, proprio per documentare la loro importanza.

«*Archinti Eredi*» (biblioteca «copiosa di libri del secolo XV»); «*Belgiojoso Alberico*» («ragguardevole per la quantità di libri d'antichità e di storia specialmente d'Italia»); «*Bossi Giuseppe* C. pittore» («raccolta insigne di libri di belle arti ed antichità oltre quasi tutte le edizioni del Dante e parecchj codici di questo Poeta»); «Co. *Bossi Luigi*» («raccolta considerevole specialmente di ediz. de' principi, e di codici greci, latini ed italiani»); «*Carli Giacomo*» («copiosa unione di libri di scienze ed arti»); «Bar. *Custodi Pietro*» (raccolta ricchissima di viaggi, d'economia pubblica e di bellissime stampe»); «S. E. il Duca *Litta Antonio* C. L.o» («raccolta di belle e rare edizioni»)[10]; «*Melzi Gaetano*» («raccolta splendidissima di edizioni del XV. secolo, di classici greci e latini in carta grande, di libri in pergamena, in carte colorate ec.»); «*Pezzoli Giuseppe*» («sta presso di lui la bella raccolta di libri Aldini, di Crusca e Novellieri ec. fatta dal fu suo fratello Giovanni»[11]); «*Reina Francesco*» («biblioteca insigne ove trovansi i principali scrittori d'ogni classe, oltre molte edizioni del XV. secolo, le raccolte Aldine, Cominiane, di Crusca e dei classici greci e latini, in carte grandi

[8] La sezione era raccolta sotto la voce «Cose rimarchevoli». Si cita da *Almanacco e guida di Milano per l'anno 1815*, Milano, Sonzogno e compagni, 1815, p. 52 (da qui tutte le citazioni, salvo successive indicazioni).

[9] Per un approfondimento di ciascun collezionista si può indicare Carlo Frati, *Dizionario bio-bibliografico dei bibliotecari e bibliofili italiani dal sec. XIV al XIX*, raccolto e pubblicato da Albano Sorbelli, Firenze, Olschki, 1933 (riproposto in ristampa laser nel 2000). Da segnalare anche *Biblioteche nobiliari e circolazione del libro tra Settecento e Ottocento*, a cura di Gianfranco Tortorelli, Bologna, Pendragon, 2002 (in particolare il saggio di Flavia Cristiano, *Biblioteche private e antiquariato librario*, ivi, pp. 79-115). Alcune informazioni sui librari antiquari e sugli interessi bibliografici coltivati nel periodo della Restaurazione a Milano sono in Alessandro Ledda, *Note sulla bibliofilia nella Milano della Restaurazione* (in «La Bibliofilia», a. CXVI, 2014, 1-3, pp. 271-80). I collezionisti che avranno un ruolo nelle pubblicazioni di nuove edizioni saranno presentati più estesamente nelle pagine loro dedicate in quanto editori.

[10] Nella dedica del volume *Le classiche stampe dal cominciamento della calcografia fino al presente compresi gli artisti viventi*, indirizzata al duca Pompeo Litta Visconti Arese, Giulio Ferrario scriverà, a proposito della biblioteca Litta: «dopo l'Imperiale e l'Ambrosiana, Milano non ne vanta una simile per ricchezza di sceltissimi libri d'ogni genere di scienze e d'arti» (Giulio Ferrario, *Le classiche stampe dal cominciamento della calcografia fino al presente compresi gli artisti viventi*, Milano, presso Santo Bravetta, 1836, s.i.p., ma pp. 8-9). L'esagerazione era encomiastica, ma dà testimonianza comunque del valore dei volumi posseduti.

[11] *Almanacco e guida di Milano*, pp. 52-3.

e colorate, in pergamena, codici ec.»[12]); «*Casa Trivulzio*» («raccolta di edizioni del XV. secolo, di codici orientali e di molte altre rarità»); «Co. *Trivulzio Giacomo* C.» («raccolta splendidissima di edizioni del XV. secolo, di classici greci e latini in carta grande, di Crusca, Cominiani e Novellieri, libri in pergamena, in carte colorate, codici ec. La raccolta di Crusca e la Cominiana sono fra le più insigni d'Italia»). A queste andrà aggiunta la biblioteca di Francesco Bellati, possessore di una vasta collezione di libri di economia[13], e quella di Ercole Silva, erede di un patrimonio librario ricco soprattutto di testi scientifici (grazie all'amicizia dei Silva con lo scienziato illuminista Paolo Frisi), collocata in una grande villa di famiglia a Cinisello, alle porte di Milano[14].

Tra i collezionisti cui vengono attribuite le più prestigiose biblioteche, Gian Giacomo Trivulzio incrementava una biblioteca già esistente e di valore[15], mentre Melzi, e in particolare Reina, non avendo ereditato una biblioteca, avevano personalmente costituito, grazie alle loro ampie disponibilità finanziarie e all'ampia circolazione e vendita di libri antichi dopo la soppressione delle biblioteche conventuali, un patrimonio librario nel giro di pochi anni diventato ingente e prezioso[16].

Sono proprio Trivulzio, Melzi, Reina a intervenire direttamente nel contesto degli studi del loro tempo, impegnandosi Trivulzio, e in misura maggiore Reina, nella curatela di edizioni di classici[17], privilegiando invece Melzi le ricer-

[12] Ivi, p. 53 (qui anche le citazioni seguenti).

[13] La biblioteca di Francesco Bellati (noto soprattutto per la sua collezione di monete) è conservata presso la Biblioteca Ambrosiana, dove sono in corso studi sulla sua importanza (in essa, tra l'altro, preziosi gridari seicenteschi).

[14] Sulla biblioteca di Ercole Silva si veda il saggio di Gianmarco Gaspari, *La biblioteca ritrovata. Aspetti del collezionismo librario di Donato ed Ercole Silva*, in *Ercole Silva (1765-1840) e la cultura del suo tempo*, Atti della Giornata di Studio (12 settembre 1977), a cura di Roberto Cassanelli e Gabriella Guerci, Cinisello Balsamo, 1998, poi raccolto in Id., *Il mito della «Scuola di Milano». Studi sulla tradizione letteraria lombarda*, Firenze, Franco Cesati, 2018, pp. 281-8.

[15] «Fin dal secolo XV la nobile schiatta dei Trivulzio sembra raccogliesse, oltre che successi sui campi di battaglia, anche libri. È però solo con Alessandro Teodoro (1694-1763) e l'abate Carlo (1715-1789) che iniziò un vero e proprio collezionismo librario di famiglia; esso andò poi affermandosi lungo il corso dell'Ottocento, grazie alla gran quantità di manoscritti e libri antichi messi sul mercato dalle soppressioni religiose e dagli sconvolgimenti politici del tempo, e avendo come indiscusso artefice Gian Giacomo (1774-1831)» (così Giancarlo Petrella, «Francesco Petrarca alla Biblioteca Trivulziana», Introduzione a *Il Fondo Petrarchesco della Biblioteca Trivulziana. Manoscritti ed edizioni a stampa (sec. XIV-XX)*, a cura di Giancarlo Petrella, Milano, Vita e pensiero, 2006, p. XVII).

[16] Alla biblioteca di Gaetano Melzi ha dedicato un approfondito studio Flavia Cristiano: *La biblioteca di Gaetano Melzi, ovvero una storia esemplare*, «Bibliotheca», a. II, 2003, 1, pp. 57-94.

[17] Di Reina si dirà sia nel capitolo 2 sia nel capitolo 5. Vari riferimenti, nel corso dei successivi capitoli, anche a Trivulzio, per il quale si può ricordare fin da ora l'edizione da lui curata con Monti del *Convito*, e lo studio su di essa condotto in Massimo Rodella - Giuseppe Frasso, *Pietro Mazzucchelli studioso di Dante. Sondaggi e proposte*, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 2013. Su Gian Giacomo Trivulzio e i codici danteschi si veda il numero, dedicato a *Il collezionismo di Dante in casa Trivulzio*, di «Libri & Documenti», 2014-2015, XL-XLI, t. I. In particolare, per gli studi filologici, il saggio di Angelo Colombo, *Gian Giacomo Trivulzio e il «gran padre della lingua italiana». Filologia dantesca nella Milano della Restaurazione*, ivi, pp. 35-43.

che bibliografiche[18]. Ad essi si può aggiungere Pietro Custodi, che, ricorrendo in particolare alla personale biblioteca, ricca di numerose edizioni di testi di economia, fonda nel 1803 l'importante collezione dei Classici dell'economia. A tutti costoro può essere riferito quanto Monti aveva scritto specificamente per Trivulzio: «spendeva tesori» nell'acquistare «i codici più preziosi», e, fatto ancora più rilevante, «attentamente» li confrontava e postillava[19].

Non molto diverso era il ruolo svolto dai bibliotecari delle grandi biblioteche, la Biblioteca Braidense e la Biblioteca Ambrosiana.

3. La Biblioteca Braidense

Aperta al pubblico nel 1786[20], per volere di Maria Teresa, la Biblioteca Braidense si era arricchita con i fondi librari di vari conventi soppressi nel triennio rivoluzionario della prima Repubblica Cisalpina, e con donazioni private. Pienamente inserita nel nuovo corso politico inaugurato dalla prima Repubblica Cisalpina, e collocata, una volta soppresso l'Ordine, nel palazzo dei Gesuiti (denominato Palazzo «delle scienze e delle arti» nel periodo napoleonico), aveva incrementato il proprio patrimonio, diventando uno dei punti di riferimento di rilievo per la cultura milanese. Durante la prima Cisalpina ne era direttore l'abate Alfonso Longo[21] (succeduto al primo direttore, il canonico Giovanni Battista Castiglioni), e a lui seguirono Angiolo Vecchj e Giuseppe Greatti, intellettuale di

[18] Si può qui segnalare, nonostante la pubblicazione molto più tarda, la *Bibliografia dei romanzi e poemi cavallereschi italiani*, uscita a Milano nel 1828 (Gaetano Melzi, *Bibliografia dei romanzi e poemi cavallereschi italiani,* Milano, Ferrario, 1828), e poi aumentata nel 1831 di un *Supplemento,* e il *Dizionario di opere anonime e pseudonime di scrittori italiani o come che sia aventi relazione all'Italia,* il cui primo volume, l'unico seguito completamente dal Melzi, uscì nel 1849 (Gaetano Melzi, *Dizionario di opere anonime e pseudonime di scrittori italiani o come che sia aventi relazione all'Italia,* Milano, Pirola, 1848; il secondo e il terzo uscirono postumi nel 1852 e nel 1859, essendo morto Melzi nel 1851).

[19] Vincenzo Monti, «Al Sig. Marchese Gian Giacomo Trivulzio», in Id., *Proposta di alcune correzioni e aggiunte al Vocabolario della Crusca,* Milano, Antonio Fontana, 1824, v. III, t. I, p. 52.

[20] La storia della Biblioteca di Brera fu tratteggiata, nel 1841, da Francesco Rossi, a quel tempo «vicebibliotecario» della stessa biblioteca: Francesco Rossi, *Cenni storici e descrittivi intorno all'I. R. Biblioteca di Brera,* Milano, Tipografia e libreria Pirotta, 1841. Numerosi i contributi usciti negli ultimi anni sui singoli fondi che costituiscono il patrimonio librario di Brera: qui ci si può limitare a ricordare la raccolta di contributi *La Biblioteca Nazionale Braidense di Milano,* a cura di Guido Mura e Anna Rita Zanobi, Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, 1988; il saggio di Gianmarco Gaspari, *Un impero di carta. La nascita della Biblioteca Braidense,* in *La Braidense. La cultura del libro e delle biblioteche nella società dell'immagine,* Firenze, Artificio, 1991 (Catalogo della mostra con lo stesso titolo, Milano, 11 marzo-4 aprile 1991), poi raccolto in Id., *Il mito della «Scuola di Milano»* cit., pp. 267-76; il volume di Giuseppe Baretta, *Tra i fondi della Biblioteca Braidense,* Milano, Sciardelli, 1993; disponibile *online* all'indirizzo: <http://www.braidense.it/risorse/tra-i-fondi-della-biblioteca-braidense-baretta.pdf> (data ultima consultazione 2021-09-02).

[21] Sulla figura di Longo si sofferma brevemente Gianmarco Gaspari in *Un impero di carta. La nascita della Biblioteca Braidense* cit., p. 276, dando utili indicazioni bibliografiche per un approfondimento.

una certa notorietà, già bibliotecario all'università di Padova (dalla quale venne licenziato per le sue posizioni filofrancesi nel 1798). Nell'aprile del 1803, allontanato Greatti[22], venne nominato direttore Luigi Lamberti, una delle figure di maggior prestigio culturale, tra quelle arrivate a Milano agli esordi del secolo.

Pochi cenni sulla biografia di Lamberti[23] (sulla sua figura di studioso si tornerà in più occasioni nel corso di queste pagine) possono dar conto di un profilo intellettuale emblematico nell'Italia tra Sette e Ottocento, e in particolare nella Milano dei primi del nuovo secolo: quella del letterato e dello studioso che, nel momento in cui si diffonde la rivoluzione, assume apertamente un impegno politico, e, alla fine della ventata rivoluzionaria, accetta un incarico all'interno dell'amministrazione della Repubblica.

Attivo nella cultura letteraria della sua città natale, Reggio Emilia, trasferitosi nel 1786 a Roma (che offriva ai letterati numerose occasioni di lavoro), dove consolidò un forte legame d'amicizia con Vincenzo Monti (a quel tempo segretario del duca Braschi Onesti), Lamberti affiancò presto all'interesse per la poesia (scritta anche personalmente) un assiduo e approfondito studio della lingua e della letteratura greca, il cui primo frutto furono le traduzioni raccolte nello stesso 1786 sotto il titolo *Versioni dal greco*. La frequentazione di Raimondo Cunich (traduttore in latino dell'*Iliade*), spinse Lamberti a tradurre l'*Edipo re* (uscito nel 1796), ma fu soprattutto l'amicizia con Ennio Quirino Visconti (con il quale nel 1796 pubblicò *Scolture del palazzo della villa Borghese, detta Pinciana, brevemente descritte*) a consolidare la sua conoscenza del mondo classico, anche sul versante dell'antiquaria, e delle letterature antiche. Quando a Roma le vicende politiche portarono alla repubblica (1798), Lamberti si schierò apertamente con i francesi, assumendo incarichi pubblici: ragion per cui nel 1799, al ritorno del governo del Papa, fu costretto a rifugiarsi a Parigi, dove ritrovò Monti e Visconti, che, per le stesse ragioni politiche, si erano trasferiti nella capitale francese. Con questo bagaglio letterario e politico (cui si aggiungeva il ruolo politico assunto dal fratello Jacopo, fervente rivoluzionario già negli anni della Cispadana e membro del Corpo legislativo della Cisalpina), Lamberti arrivò a Milano nel 1801, ritrovando di nuovo Monti. Qui ottenne la cattedra di eloquenza che era stata di Parini nelle Scuole Palatine (poi Ginnasio di Brera), ma soprattutto l'incarico di direttore della Biblioteca Braidense.

Sotto la direzione di uno studioso, la biblioteca divenne centro di una intensa attività intellettuale ed editoriale: Lamberti, che continuava a coltivare i personali studi di letteratura greca, instaurò un fecondo dialogo con altri letterati

[22] Gilda P. Mantovani, nella voce «Greatti, Giuseppe», in *DBI*, vol. 59, 2002 *ad vocem*, parla di «poco chiare vicende politiche», per le quali fu arrestato e destituito dall'incarico. Amico di Foscolo, Greatti intervenne nelle polemiche sui *Sepolcri* per difendere il Carme, indicandone la novità poetica (*Lettera dell'abate Giuseppe Greatti sul carme* Dei Sepolcri *e sulle due versioni del primo canto dell'*Iliade…, Brescia, Niccolò Bettoni, 1808, ora in *Ugo Foscolo, Scritti letterari e politici dal 1796 al 1808*, a cura di Giovanni Gambarin, vol. VI dell'Edizione nazionale delle Opere di Ugo Foscolo, Firenze, Le Monnier, 1972).

[23] La biografia e la figura intellettuale di Lamberti saranno approfondite nel capitolo 4.

impegnati nel lavoro bibliotecario, e partecipò ai dibattiti politici e culturali che nascevano in quegli anni a Milano, per esempio aderendo al progetto di Foscolo di dar vita al periodico «Diario»[24].

Con Lamberti, nelle sale di Brera, incominciarono a lavorare, tra il 1801 e il 1803, inizialmente incaricati di seguire il catalogo e nel tempo coinvolti in ruoli di maggiore responsabilità, alcuni dei letterati che avevano progettato e stavano seguendo in prima persona la recente e innovativa collezione di testi classici della Società Tipografica de' Classici Italiani. Si trattava del sacerdote Giulio Ferrario, oblato della Congregazione dei Santi Ambrogio e Carlo, del sacerdote Robustiano Gironi (oblato, lui pure, della stessa Congregazione e, fino al 1803, anno del suo ingresso a Brera, professore al seminario arcivescovile di Milano), del grecista Ottavio Morali (sacerdote che, nel periodo della prima Cisalpina, aveva aderito alle iniziative rivoluzionarie), del sacerdote Giovanni Palamede Carpani, allievo di Parini[25] e dedito, sulla via aperta dal maestro, agli studi letterari.

È grazie a questi letterati, funzionari della biblioteca e nello stesso tempo editori, che la Braidense diventerà un rilevante centro di produzione editoriale almeno fino alla metà del secondo decennio dell'Ottocento.

4. La Biblioteca Ambrosiana

Il collegio dei dottori della Biblioteca Ambrosiana[26], «pienamente immerso nella vita cittadina» nel corso del Settecento, partecipava attivamente alle vicende culturali milanesi[27].

[24] «Diario Italiano» fu avviato da Ugo Foscolo nel dicembre del 1803: nei soli tre numeri usciti si fece portavoce di un'area di opposizione alle scelte conservatrici della nuova repubblica e nello stesso tempo di ripensamento, in chiave moderata, degli obiettivi giacobini del triennio rivoluzionario. Sul «Diario Italiano» e sulla sua brevissima vicenda editoriale occorre rimandare alle approfondite pagine di Christian Del Vento: quelle di *Sul «Diario italiano» di Ugo Foscolo. Note e precisazioni* (in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», a. CLXXVI, 1999, 1, pp. 222-38), e quelle del capitolo ottavo, «Il "Diario Italiano"», di *Un allievo della rivoluzione* cit., pp. 227-58.

[25] Così si legge nella voce «Carpani, Giovanni Palamede», firmata da Fiorenza Vittori, in *DBI*, vol. 20, 1977.

[26] La storia dell'Ambrosiana, della sua collocazione nel contesto della vita sociale e culturale milanese, del collegio dei suoi dottori, dell'incremento del suo patrimonio librario nel corso del tempo, è ampiamente descritta nei volumi: *Storia dell'Ambrosiana. Il Seicento*, Milano, Cariplo, 1982; *Storia dell'Ambrosiana. Il Settecento*, Milano, Cariplo, 2000; *Storia dell'Ambrosiana. L'Ottocento*, Milano, IntesaBci, 2001, *Storia dell'Ambrosiana. Il Novecento,* Milano, IntesaBci, 2002. In particolare, per il periodo che qui interessa, si può rimandare a Marco Ballarini, *La bufera napoleonica* (in *Storia dell'Ambrosiana. Il Settecento* cit., pp. 329-71) che ricorda le «requisizioni» di quadri e di manoscritti, portati a Parigi e al saggio di Franco Buzzi, *Il Collegio dei Dottori e gli studi all'Ambrosiana da Angelo Mai a Luigi Biraghi*, in *Storia dell'Ambrosiana. L'Ottocento* cit., pp. 27-75.

[27] F. Buzzi, *Il Collegio dei Dottori e gli studi all'Ambrosiana nel Settecento*, in *Storia dell'Ambrosiana. Il Settecento* cit., pp. 55-111, la citazione a p. 103.

Proprio grazie all'intensa collaborazione tra il prefetto della Biblioteca Ambrosiana, Giuseppe Antonio Sassi, e Filippo Argelati, promotore a Milano della tipografia intitolata Società Palatina, si era sviluppata nella prima metà del XVIII secolo la grande collezione dei *Rerum Italicarum Scriptores*. Ideata da Ludovico Antonio Muratori (che dell'Ambrosiana aveva fatto parte dal 1695 al 1700, prima di rientrare a Modena come bibliotecario e archivista del duca Rinaldo I[28]), la collezione, pubblicata per un trentennio a partire dal 1721, aveva aperto nuove importanti prospettive in ambito storiografico, fondandosi su un nuovo utilizzo dei documenti storici, spesso ritrovati nelle sale stesse della Biblioteca.

Nel 1791, scrivendo al fratello, Juan Andrés aveva definito l'Ambrosiana «la reyna de las bibliotecas de Milán», aggiungendo che «tiene pocas que la igualen en toda Europa»[29]. Con l'affermarsi dell'esperienza rivoluzionaria della prima Cisalpina, la Biblioteca Ambrosiana aveva rischiato di perdere anche la propria autonomia – e il patrimonio librario, essendo stato previsto anche il trasferimento dei manoscritti a Brera[30] – e di essere annessa alle istituzioni repubblicane. Solo con la fine dello scontro con le istituzioni statali, a ridosso del passaggio dalla Repubblica al Regno d'Italia[31], la biblioteca tornò ad assumere un ruolo di rilievo, soprattutto per quanto riguarda lo studio dei classici: mentre Brera poteva vantare un ricco patrimonio librario, in Biblioteca Ambrosiana erano infatti raccolti numerosi codici di autori antichi, oltre che numerosi autografi di scrittori italiani, nonostante il trasferimento di molti «tesori» a Parigi, in età napoleonica (per altro non tutti riportati a Milano, quando, nel 1815, quadri e volumi vennero riconsegnati alla biblioteca).

Angelo Mai, entrando in Ambrosiana nel 1810, poté quindi ancora trovare nei fondi della biblioteca codici pressoché sconosciuti da riportare alla luce. Al di là delle modalità con le quali avrebbe pubblicato i testi ritrovati (già al suo

[28] Per un sintetico profilo di Muratori e della sua opera in ambito storico (con richiami puntuali ai *Rerum Italicarum Scriptores* e utile bibliografia) ci si può limitare a rimandare allo scritto redatto da uno dei maggiori studiosi muratoriani, Fabio Marri, per *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti. Ottava appendice. Il contributo italiano alla storia del pensiero. Storia e politica*, a cura di Giuseppe Galasso e Adriano Prosperi, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2013, 284-290; *online* all'indirizzo: <www.treccani.it/enciclopedia/ludovico-antonio-muratori_%28Il-Contributo-italiano-alla-storia-del-Pensiero:-Storia-e-Politica%29/> (data ultima consultazione 2021-09-02).

[29] Lettera di Juan Andrés a Don Carlos Andrés del 1791, citata (senza data di giorno e mese) in F. Buzzi, *Il Collegio dei Dottori e gli studi all'Ambrosiana da Angelo Mai a Luigi Biraghi*, in *Storia dell'Ambrosiana. L'Ottocento* cit., p. 30.

[30] Sulle controversie con il governo della Repubblica Cisalpina e il piano di «nazionalizzazione» della biblioteca, destinata a diventare Biblioteca Dipartimentale, si veda il già richiamato saggio di M. Ballarini, *La bufera napoleonica* cit.

[31] Attenuatesi le polemiche, nel 1805 la Biblioteca venne definita da Luigi Bossi – prefetto degli Archivi e già tra i sostenitori della sua acquisizione da parte del governo – «Patronato particolare» della famiglia Borromeo. È ricordato in M. Ballarini, *La bufera napoleonica* cit., p. 361.

tempo messe in discussione sul piano filologico[32]), lo studioso poteva vantare il ritrovamento, in un codice della biblioteca, di vari frammenti dell'*Iliade*[33], in pieno dibattito sulle traduzioni italiane del poema e in un momento in cui la «questione omerica» continuava a coinvolgere filologi di tutta Europa (mentre Luigi Lamberti, direttore di Brera, dava il suo contributo allestendo una grande edizione del testo greco[34]).

Se Mai aveva raggiunto una vasta notorietà, anche in Europa, con il ritrovamento di testi latini e greci, per gli scrittori italiani il lavoro di scavo più interessante veniva compiuto, all'Ambrosiana, nei primi dell'Ottocento, da Pietro Mazzucchelli, dottore e poi prefetto[35], protagonista, per lo più «nascosto», di numerose edizioni tra gli anni Dieci e Venti: editore delle lettere di Tasso e di Caro, scopritore di un frammento del *Filocolo*, editore del commento dantesco di Lorenzo Magalotti[36], collaboratore di Gian Giacomo Trivulzio per l'edizione

[32] La figura di Angelo Mai e la sua attività di studioso all'Ambrosiana, prima, alla Biblioteca Vaticana, poi (dal 1819) non entrano nel discorso qui condotto. Si può rimandare, per la sua presenza a Milano e in Ambrosiana, al saggio qui sopra richiamato di Franco Buzzi (*Il Collegio dei Dottori e gli studi all'Ambrosiana da Angelo Mai a Luigi Biraghi*), in particolare alle pp. 28-55. Può essere ancora utile, per il quadro che traccia sulla Biblioteca Ambrosiana e la figura di Mai, la breve monografia di Gianni Gervasoni (che a Mai ha dedicato numerosi saggi e una biografia: *Angelo Mai*, Edizioni Orobiche, 1954), *L'ambiente letterario milanese nel secondo decennio dell'Ottocento: Angelo Mai alla Biblioteca Ambrosiana*, Firenze, Olschki, 1936. Su Mai a Milano si veda William Spaggiari, *«Le dovizie antiquarie»: appunti sul decennio milanese di Angelo Mai*, in *Erudizione e letteratura in Ambrosiana tra Sette e Ottocento*, Atti delle giornate di studio 22-23 maggio 2009, a cura di Marco Ballarini e Paolo Bartesaghi, «Studi ambrosiani di Italianistica», 1, 2010, pp. 151-83.

[33] Si veda la descrizione del lavoro di Mai sull'*Iliade* e su altri codici omerici in F. Buzzi, *Il Collegio dei Dottori e gli studi all'Ambrosiana da Angelo Mai a Luigi Biraghi* cit., in particolare pp. 30-35. È lo stesso Buzzi a scrivere: «Non si potrà certo togliere al Mai la gloria di essere stato un grande scopritore» (ivi, p. 38).

[34] *Ἡ τοῦ Ὁμήρου Ιλιάς*, Parmae, Typis Bodonianis, 1808 e *Osservazioni sopra alcune lezioni della Iliade di Omero del cav. L. Lamberti*, Milano, dalla Stamperia Reale, 1813. Su queste edizioni si veda *infra* il capitolo 4.

[35] Pietro Mazzucchelli (1762-1829) divenne scrittore della Biblioteca Ambrosiana nel 1787, poi dottore nel 1810, proprefetto nel 1816, prefetto nel 1823. Bibliotecario dal 1806 anche a Casa Trivulzio, Mazzucchelli collaborò strettamente con Gian Giacomo nelle edizioni da questi curate. Per il suo lavoro in biblioteca, Mazzucchelli è definito da Franco Buzzi «la prima figura convincente di bibliotecario moderno» (F. Buzzi, *Il Collegio dei Dottori e gli studi all'Ambrosiana da Angelo Mai a Luigi Biraghi* cit., pp. 27-75, la cit. a p. 59). Sulla vita e l'attività di studio di Mazzucchelli si rimanda alla fondamentale ricostruzione di Massimo Rodella, *Pietro Mazzucchelli (1762-1829), bibliografo ed erudito ambrosiano* (che offre anche un ampio quadro degli studiosi gravitanti intorno alla Biblioteca Ambrosiana), in Massimo Rodella - Giuseppe Frasso, *Pietro Mazzucchelli studioso di Dante. Sondaggi e proposte* cit., pp. 3-117. In questo volume anche alcuni approfondimenti di Giuseppe Frasso su Mazzucchelli e l'edizione del *Comento* di Lorenzo Magalotti a *Inf. I-V*, e su Mazzucchelli e l'edizione del *Convito* (con uno studio anche su Mazzucchelli e il *Saggio diviso in quattro parti dei molti e gravi errori trascorsi in tutte le edizioni del* Convito *di Dante*).

[36] Cfr. Giuseppe Frasso, *«Membrane Archinti». Un Frammento del Filocolo recuperato da Pietro Mazzucchell*i, in «Aevum», a. LXXX, 2006, 3, pp. 741-68; Id., *Pietro Mazzucchelli e l'edizio-*

del *Convito*, uscita nel 1827, a Padova, con i tipi della Minerva, condotta collaborando direttamente[37]. Per altro Mazzucchelli si era dedicato anche agli autori antichi, scoprendo, nella biblioteca della famiglia di Trivulzio, un manoscritto del poema *Johannis* di Cresconio Corippo.

I risultati delle edizioni curate personalmente da Mazzucchelli o frutto del suo aiuto ad altri editori rivelano un'indiscussa sensibilità filologica[38], che si intreccia con una profonda erudizione: operando con una metodologia ancora pre-lachmanniana (come ricorda Frasso[39]), Mazzucchelli porta in primo piano l'importanza del rigoroso rispetto del testo oggetto di studio, contribuendo a consolidare, in Biblioteca Ambrosiana, una particolare attenzione alle questioni testuali[40].

Oltre le figure di maggiore rilievo scientifico[41], per altro, occorre ricordare che alcuni dottori dell'Ambrosiana partecipavano direttamente alle iniziative

ne del Comento di Lorenzo Magalotti a Inf. I-V, in M. Rodella - G. Frasso, *Pietro Mazzucchelli studioso di Dante* cit., pp. 143-81.

37 *Convito di Dante Alighieri ridotto a lezione migliore*, Padova, dalla Tipografia della Minerva, 1827. La «Società tipografica della Minerva» cita, in una premessa indirizzata «Ai lettori cortesi», la curatela condotta da Gian Giacomo Trivulzio, Vincenzo Monti, Antonio Maria Maggi: l'importante contributo e il ruolo avuto da Pietro Mazzucchelli nell'allestimento dell'edizione è stato individuato e approfondito in M. Rodella - G. Frasso, *Pietro Mazzucchelli studioso di Dante. Sondaggi e proposte* cit.

38 Molti aspetti del lavoro filologico di Pietro Mazzucchelli sono approfonditi nelle parti introduttive dell'ampio scritto di Francesco Lo Conte, *L'*editio princeps *della* Johannis *di Corippo curata da Pietro Mazzucchelli: un* exemplum *di filologia formale nella Milano del primo Ottocento*, in «Aevum», a. LXXXVI, 2012, 1, pp. 287-365. Lo Conte definisce «Assolutamente innovativo […] il tentativo di Mazzucchelli di tracciare una *recensio* sistematica del testo che si accingeva a pubblicare» (ivi, p. 309), sottolineando, per quanto riguarda la *constitutio textus*, come lo studioso appartenesse ai filologi che, sulla scorta di una distinzione di Sebastiano Timpanaro, possono essere definiti «congetturatori-scienziati» (ivi, p. 333). Per la distinzione di Timpanaro cfr. Sebastiano Timpanaro, *La filologia di Giacomo Leopardi*, Bari-Roma, Laterza, 1978^{2}, p. 147.

39 Si veda Giuseppe Frasso, *Contributi di Pietro Mazzucchelli all'edizione dei* Captivi *di Plauto curata da Francesco Avellino*, in *Studi offerti a Alessandro Perutelli*, a cura di Paolo Arduini, Sergio Audano, Alberto Borghini, Guido Paduano et alii, vol. I, Roma, Aracne, 2008, poi in Giuseppe Frasso, *Una biblioteca, un bibliotecario e tre maestri*, a cura di Simona Brambilla e Andrea Canova, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 2019, pp. 115-21 (il riferimento alla condizione pre-lachmanniana alle pp. 117-8).

40 Frasso parla della «notevole precisione e attenzione dello studioso nelle trascrizioni» (Giuseppe Frasso, «Recentior non deterior». *Un esemplare della* Vita di Guidobaldo da Montefeltro *di Bernardino Baldi postillato da Pietro Mazzucchelli*, in *Testi, forme e usi del libro. Teorie e pratiche di cultura editoriale. Giornate di studio 2006. Università degli Studi di Milano – APICE 13-14 novembre 2006*, a cura di Lodovica Braida e Alberto Cadioli, Milano, Sylvestre Bonnard, 2007, poi in G. Frasso, *Una biblioteca, un bibliotecario e tre maestri* cit., pp. 97-113; la citazione a p. 110).

41 Tra queste andrà ricordato Francesco Bentivoglio (prefetto dal 1830), che prestò la sua collaborazione ad Antonio Fortunato Stella per la curatela del testo latino delle lettere di Cicerone (da lui pubblicate nel 1830), sulla quale si espresse positivamente anche Giacomo Leopardi.

editoriali dell'epoca. Una carta dell'Archivio Ferrario, datata 1802 e relativa alla compilazione del programma della Collezione de' Classici Italiani, testimonia il confronto dell'allora prefetto, Pietro Cighera[42], con i letterati impegnati nella messa a punto della nuova collezione: è una aggiunta di sua mano a richiamare il nome del Cinonio («Cinonio, Delle particelle, e dei verbi»), e un'altra sua annotazione sottolinea l'approvazione dell'elenco sottopostogli[43].

Un altro dottore dell'Ambrosiana, Carlo Amoretti («eruditissimo», e notissimo «nella repubblica Letteraria»[44]) scrive le *Memorie storiche su la vita, gli studi, e le opere di Lionardo da Vinci*, che introducono il *Trattato della pittura*[45], pubblicato dalla stessa collezione della Società Tipografica de' Classici Italiani.

5. La Società Tipografica de' Classici Italiani

È proprio questa collezione a costituire il punto di riferimento per molti studiosi, sia come lettori sia come editori. L'attenzione per i testi classici della letteratura italiana mostrata da collezionisti e bibliotecari sarebbe rimasta infatti confinata nelle letture personali e negli scambi privati se non avesse trovato modo di manifestarsi nelle edizioni promosse dalla collezione della Società Tipografica de' Classici Italiani, che per il ruolo assunto nella Milano di primo Ottocento merita una più approfondita presentazione.

Forse non è casuale che l'ideatore della Società Tipografica de' Classici Italiani – a quanto si può presumere dalle carte disponibili – sia stato Giulio Ferrario, nella cui figura si sommano i diversi interessi dei collezionisti, dei bibliotecari, degli studiosi, degli editori[46].

[42] Pietro Cighera (1757-1823), dottore dal 1797, diventò prefetto nel 1800 e rimase fino alla morte. Di lui si ricordano le *Memorie intorno alla vita del ed agli studj di Baldassarre Oltrocchi* [...], Milano, Gaetano Motta, 1804. Oltrocchi (1714-1797) – prefetto della Biblioteca Ambrosiana dal 1767 alla morte – aveva dedicato numerosi studi ai codici di Leonardo da Vinci presenti in biblioteca.

[43] In calce a un elenco di possibili autori e titoli da inserire nel programma, Cighera scriveva: «Pietro Cighera approvo la sud.ª scelta» (Biblioteca Braidense, Archivio Ferrario, AG.XIII.5/2/18). L'annotazione è posta sul margine basso, un po' smangiato, della carta, e risulta scarsamente leggibile dopo le prime parole.

[44] Giusti, Ferrario, e C.°, «Gli editori», in *Trattato della pittura di Lionardo da Vinci*, Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani, 1804, p. 5. Gli editori richiamano a loro volta il materiale raccolto dal «ch. Oltrocchi».

[45] Anche se restano fuori da questo studio, si possono ricordare qui le numerose scoperte (e le relative, e discusse edizioni) compiute in Biblioteca Ambrosiana da Angelo Mai (che qui è stato dottore dal 1810 fino al passaggio alla Biblioteca Vaticana nel 1819). Timpanaro ha scritto in modo sintetico ma puntuale, che Mai «era cattivo filologo formale, ma ben preparato in materia storico-erudita» (S. Timpanaro, *La filologia di Giacomo Leopardi* cit., p. 45).

[46] La figura di Ferrario ricorrerà ampiamente nei successivi capitoli, e sarà quindi via via approfondita; si ricorda però fin d'ora che il suo archivio è raccolto presso la Biblioteca di Brera. Citando le carte di Ferrario si farà sempre riferimento a questo archivio, in particolare alle carte del faldone contraddistinto dalla segnatura AG.XIII.5 (che verrà introdotta direttamente, indicando anche le cartelle e, quando necessario, le carte). Si incominciano

Incaricato del riordino della biblioteca della nobile famiglia milanese dei Litta Visconti Arese (che lui stesso quantificherà in dodicimila volumi[47]), negli anni 1796-1797 Ferrario compila il catalogo della biblioteca[48], nel quale, oltre alle indicazioni bibliografiche – che fanno riferimento ai grandi repertori settecenteschi (in particolare alla *Biblioteca dell'eloquenza italiana di Giusto Fontanini*, nella nuova edizione arricchita di annotazioni di Apostolo Zeno, e alla *Bibliographie instructive ou Traité de la connoissance des livres rares e singuliers*, compilato e pubblicato a Parigi dal libraio Guillaume-François de Bure a partire dal 1763) – introduce, preliminarmente, una serie di riflessioni di carattere metodologico. Le stesse riflessioni sono riprese in un opuscolo intitolato *Progetto per un catalogo bibliografico*[49], uscito proprio in coincidenza con l'avvio della

comunque a dare qui alcuni riferimenti biografici, utili per quanto si dirà in queste pagine. Nato nel 1767, dopo la prima formazione nei seminari arcivescovili di Arona e di Milano, Ferrario completa i suoi studi al seminario generale di Pavia (dove, con la riforma degli istituti ecclesiastici voluta da Giuseppe II e la soppressione dei seminari teologici, aveva sede uno dei quattro seminari generali dell'impero), e all'università di Pavia si laurea (come previsto dal nuovo ordinamento dei seminari) nel 1790. Bibliotecario, nella seconda metà degli anni Novanta, a Milano, presso la famiglia Litta Visconti Arese, nel 1802 dà vita alla Società Tipografica de' Classici Italiani, e nello stesso anno entra in Brera con l'incarico di lavorare alla compilazione del catalogo per materie. Nella biblioteca braidense rimarrà per tutta la vita, assumendo vari ruoli fino a quello di direttore (dal 1838 al 1844), lasciato pochi anni prima della morte (1847). Il lavoro a Brera non gli impedirà di continuare in proprio l'attività di stampatore-editore, e di dar vita a numerose pubblicazioni di grande respiro, tra le quali *Il costume antico e moderno o Storia del governo, della milizia, della religione, delle arti, scienze ed usanze di tutti i popoli antichi e moderni provata con monumenti dell'antichità e rappresentata cogli analoghi disegni* (Milano 1817-1834, in 21 volumi). Per un profilo di Ferrario si veda «Ferrario, Giulio», di Stefano Nutini, in *DBI*, vol. 46, 1996, *ad vocem*. Altre informazioni sulla vita di Ferrario sono reperibili nel necrologio firmato da Giovanni Labus, in «Giornale dell'Imperial Regio Istituto lombardo di scienze, lettere ed arti», 1847, 1, pp. 291-4. Si rifà a queste fonti lo scritto di Sara Faraoni, *Giulio Ferrario, intellettuale milanese ed editore della Società tipografica de' classici italiani* (in «Aevum», a. LXXVII, 2003, 3, pp. 683-91). Occorre segnalare che, in quest'ultimo scritto, i riferimenti alla sigla AG.XIII della Biblioteca Nazionale Braidense sono da modificare: AG.XIII.4 in AG.XIII.5, AG.XIII. 5 in AG.XIII.6; e segnalare che i titoli dati in corsivo non corrispondono a quelli delle singole cartelle. Gli autografi di Ferrario a Brera sono numerosi (si possono ricordare quelli relativi al volume *Monumenti sacri e profani dell'imperiale e reale Basilica di Sant'Ambrogio in Milano* o al volume *Le classiche stampe dal cominciamento della calcografia fino al presente compresi gli artisti viventi)*, e occupano varie cartelle sotto la segnatura AG.XIII.

[47] Lo dice Ferrario in una nota nella quale precisa il suo lavoro, in Giulio Ferrario, *Progetto per un catalogo bibliografico secondo il sistema delle cognizioni umane di Bacone e D'Alembert*, Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani, 1802, p. 35, n. 1.

[48] Il catalogo, manoscritto, ha un frontespizio stampato che reca: «Biblioteca dell'Ecc. CASA LITTA DESCRITTA DALL'AB. DOTT. GIULIO POMPEO FERRARIO COL CATALOGO DELLE OPERE DIVISE NELLE LORO PROPRIE CLASSI E GIUDIZIO DELLE MEDESIME». Il catalogo si trova alla Biblioteca Braidense di Milano con la segnatura AE XV 1.

[49] Sul *Progetto per un catalogo bibliografico secondo il sistema delle cognizioni umane di Bacone e D'Alembert* (cit.) esprime un giudizio negativo Alfredo Serrai (in *Storia della bibliografia*, vol. IX, *Manualistica, Didattica e Riforme del sec. XVIII*, a cura di Vesna Stunić, Roma,

Collezione de' Classici Italiani. Sottolineando l'importanza della bibliografia, Ferrario ne allargava la funzione agli studi letterari, sottolineando l'importanza di conoscere le diverse edizioni di un testo. Considerando la scarsa accessibilità delle pagine di Ferrario, può essere utile richiamare alcune delle osservazioni più strettamente inerenti l'attenzione da prestare al carattere delle diverse edizioni anche nello studio letterario.

Dopo avere delineato la necessità della catalogazione, infatti, Ferrario aggiunge che «i libri non devono essere descritti sotto le loro rispettive classi con una nuda e secca nomenclatura, ma che anzi devono essere corredati delle notizie necessarie a conoscere i loro meriti, difetti, e caratteri»[50]. E continua significativamente:

> Affinchè dunque lo studioso possa acquistare non solo un'esatta scienza delle varie edizioni delle opere cui si propone di leggere, ma giudicare altresì rettamente del merito delle medesime onde appigliarsi alle migliori, è cosa di somma necessità il porre alcune note ossiano riflessioni o giudizj a quei libri almeno che si distinguono per la loro singolarità, ed importanza. Queste annotazioni si possono dividere in due parti, l'una delle quali appartiene al meccanismo dell'arte tipografica, e serve principalmente a determinare la forma de' libri, l'altra alla letteratura, il cui fine è di giudicare del merito delle opere stesse[51].

Spiegata l'importanza della «parte *tecnica*» (che è quella che caratterizza e distingue il bibliografo «dai semplici conoscitori de' libri»[52]), Ferrario sottolinea come l'«uniformazione» delle stampe sia qualcosa di raggiunto solo nelle «edizioni moderne», ma che, esaminando i libri antichi, occorre fare i conti con i caratteri di stampa che «si variavano in mille maniere in uno stesso paese»[53]. Da questa condizione nascono le numerose difficoltà per chi «si accinge a far critiche e sensate osservazioni sulla varietà e qualità delle edizioni»[54], se si vuole andare oltre le descrizioni bibliografiche fornite dai cataloghi e non limitarsi al personale collezionismo librario.

Bulzoni, 1999, a p. 720), parlando di pagine prive di originalità e «infarcite di citazioni bibliografiche di un'imprecisione e di una rozzezza squalificanti». Senza entrare nel merito del giudizio di Serrai, che si riferisce agli aspetti prettamente bibliografici, il breve volume rivela l'attenta sensibilità di Ferrario per l'utilizzo della bibliografia in campo letterario e nello studio dei testi.

[50] G. Ferrario, *Progetto per un catalogo bibliografico* cit., p. 28.

[51] Ivi, pp. 28-9.

[52] Ivi, p. 29. Al bibliografo «Si richiedon [...] non poche cognizioni per riuscire perfettamente in questa facoltà, essendo pur troppo necessario conoscere a perfezione l'arte tipografica, per decidere della forma de' libri, del carattere, dello stampatore, e del tempo dell'impressione» (*ibidem*).

[53] *Ibidem*.

[54] Ivi, p. 30.

> Ora non v'ha alcuno, il quale non sappia, che la rarità e la ricerca, siccome la proibizione di un'opera, non debbono influire nel portar giudizio sul valore della medesima. I cataloghi adunque che contengono meramente cotali sterili notizie possono soddisfare soltanto que' raccoglitori che dominati sono dalla bibliomania, e che non pensano già a trar frutto dalla lettura, ma a raccoglier pazzamente tutto ciò che viene lor fatto di ritrovare di raro e di curioso per tenerlo sepolto per sempre nelle loro biblioteche. Ma chi saggiamente pensa cerca di essere istruito della qualità de' libri per farne in appresso una scelta giudiziosa; e passando quindi ad esaminare le diverse edizioni procura di acquistare le più esatte, le più ben commentate ed accresciute, le più comode e le più ben eseguite[55].

Nella consapevolezza della difficoltà di allestire un catalogo a partire da queste indicazioni, Ferrario porta l'esempio di quanto da lui fatto per «la sceltissima biblioteca Litta»[56], nel cui catalogo sono state aggiunte «le private *sue* letterarie osservazioni»[57], frutto dello studio e delle ricerche «di tutte quelle notizie, che hanno di mira principalmente il valore intrinseco delle opere»[58].

Dall'«ammasso di annotazioni, alcune tratte dalle migliori storie della letteratura italiana e francese; non poche dalle più stimate opere critiche sì ecclesiastiche che profane; ed altre finalmente da' più rinomati giornali»[59], Ferrario estrae dunque le riflessioni utili per «rilevare il merito delle opere, e così riuscire proficuo a chi fosse desideroso di leggere»[60].

Così concepito il catalogo bibliografico si trasforma in «un corso perfetto di studj per chiunque brama d'istruirsi in qual si voglia sorta di scienze»[61], offrendo «quelle osservazioni e quei giudizj che sono necessarj alla cognizione tipografica e letteraria de' libri»[62]).

Una nuova attenzione per le modalità con le quali i testi della letteratura italiana sono stati tràditi nasceva dunque anche nelle stanze delle biblioteche private, grazie ai bibliotecari che le custodivano, come Ferrario o Pietro Mazzucchelli, o ai collezionisti che le arricchivano, come Gian Giacomo Trivulzio, Francesco Reina, Gaetano Melzi, Pietro Custodi. Attraverso la conoscenza delle edizioni e del loro valore nella trasmissione di un testo, un editore poteva dunque prendere come riferimento, per ogni nuova edizione, le edizioni più corrette del passato.

[55] Ivi, pp. 33-4.

[56] Ivi, p. 35.

[57] Ivi, p. 36.

[58] *Ibidem*.

[59] Ivi, pp. 36-7. In nota Ferrario indica i riferimenti bibliografici dei libri e dei giornali di maggior rilievo dai quali ha tratto le sue osservazioni: basterà qui richiamare, per documentarne la diffusione e l'interesse presso i contemporanei, le opere di Giammaria Mazzuchelli (*Gli scrittori d'Italia*), di Girolamo Tiraboschi (*Storia della Letteratura Italiana*), di Apostolo Zeno (*Dissertazioni Vossiane*).

[60] Ivi, p. 37.

[61] Ivi, p. 38.

[62] Ivi, p. 37.

Con questa convinzione Ferrario organizza, nel 1802, una nuova collezione di Classici Italiani, per la quale dà vita (con il concorso dell'ingegnere Innocenzo Domenico Giusti, del banchiere Giovanni Angelo Borsa, e, seppure per brevissimo tempo, dell'ingegner Giuseppe Merli[63]) alla Società Tipografica de' Classici Italiani[64].

Il progetto della collana si colloca pienamente dentro il contesto culturale e politico dei primi anni dell'Ottocento, con l'obiettivo di sottolineare l'importanza della lingua italiana, «minacciata» dalla diffusione del francese, e indicare agli italiani, attraverso la loro lingua, la loro identità. Nel «Prospetto» di presentazione dell'iniziativa si legge che uno «de' mezzi atti a sostenere la gloria dell'Italiana letteratura quello appunto ci sembra, che noi veniamo quì proponendo a que' veri Italiani, che hanno a cuore la fama della patria loro: una nuova edizione di Classici Italiani in ogni genere». E subito dopo: «forse accaderà, che negl'Italiani si ridesti quell'entusiasmo, che faccia loro spregiare ogni servitù di oltramontana letteratura, e che generosi gli spinga ad emulare la gloria de' loro insigni Maggiori»[65].

[63] Estranei a quella classe di «dotti» cui Napoleone aveva affidato la rappresentanza della cultura, i tre soci di Ferrario erano l'espressione di un ceto imprenditoriale milanese aperto agli investimenti culturali. Dal 1807, Francesco Fusi, uno dei più attivi librai milanesi, divenne unico responsabile della Società. Gli aspetti amministrativi meriterebbero un approfondimento, per capire se in realtà dietro a coloro che diedero vita alla Società ci fossero altri finanziatori.

[64] Poche ma dense e lucide pagine sulla Società Tipografica de' Classici sono in Marino Berengo, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione* (cit.), in particolare nel sottocapitolo intitolato «La Società dei classici italiani» (pp. 8-25). Un approfondimento della storia della Società in chiave storico-politica è proposto da Ettore A. Albertoni in *Introduzione* a *Bibliografia od elenco ragionato delle opere contenute nella collezione de' Classici Italiani*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1979 (che ripropone la ristampa anastatica del volume uscito nel 1814). In un'ottica dichiaratamente culturale e filologica vanno richiamate anche le pagine di Angelo Colombo, di *La philologie dantesque à Milan et la naissance du Convito. Culture et civilisation d'une ville italienne entre l'éxpérience napoléonienne et l'âge de la Restauration*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2000, che riporta notizie sulla storia della collezione alle pagine 52-96. Per altre notizie sulla Società Tipografica de' Classici Italiani ci si permette di rimandare anche a Alberto Cadioli, *La prima serie della Società Tipografica de' Classici Italiani*, in *Dal Parnaso italiano agli Scrittori d'Italia*, a cura di Paolo Bartesaghi e Giuseppe Frasso, con la collaborazione di Stefania Baragetti e Virna Brigatti, Milano-Roma, Biblioteca Ambrosiana – Bulzoni editore, 2012, pp. 49-64. In calce al saggio è riportato l'*Elenco dei titoli della prima serie della Società Tipografica de' Classici Italiani*, a cura di Virna Brigatti (pp. 65-8).

[65] Giusti, Ferrario e C., *La Società Tipografica de' Classici Italiani al colto pubblico d'Italia*, Milano, [Società Tipografica de' Classici Italiani], 1° luglio 1802, p. 5. Agli aspetti politici del progetto della Società Tipografica sono in particolare dedicate numerose osservazioni di Ettore A. Albertoni, per il quale «l'iniziativa editoriale dei Classici nasce all'insegna di un richiesto e dichiarato appoggio al governo della Repubblica Italiana e in modo particolare al Melzi» (E. A. Albertoni, *Introduzione* cit., p. IX). È ancora Albertoni a scrivere che la collezione era pensata per rivolgere all'Italia «che usciva dall'accidia e dal torpore e si apriva a una nuova vita, una pagina di storia civile e di dignità nazionale» (E. A. Albertoni, *Introduzione* cit., p. XXXI). Anche Roberto Cardini indica un obiettivo «storico-naziona-

Il programma – che presenta classici riconosciuti e opere di scrittori di secondo piano ma importanti come testi di lingua, compresi tra le origini e tutto il XVII secolo – era già ben delineato fin dalla sua presentazione, e richiamava, con un esplicito riferimento, l'insegnamento di Giuseppe Parini[66], morto da soli tre anni ma già considerato un maestro per la riflessione estetica e letteraria e additato come un modello di comportamento morale e civile[67].

I primi lunghi elenchi di autori e titoli predisposti da Giulio Ferrario rimandano sempre, come fonte delle notizie sui singoli scrittori e su alcuni loro testi, alle pagine dei *Comentarj intorno alla storia della volgar poesia*, di Giovan Mario Crescimbeni, e a quelle della *Storia della letteratura italiana* di Girolamo Tiraboschi[68], ma in altre carte il nome del Parini ricorre soprattutto per le osservazioni estetiche e letterarie di carattere più generale, che rimandano alle sue lezioni. Poiché in stampa si leggeva solo la prolusione da lui tenuta nel 1769 per l'inaugurazione della cattedra di Belle Lettere (*Discorso recitato nell'aprimento della nuova cattedra delle belle lettere dall'abate Giuseppe Parini regio professore nelle pubbliche scuole palatine di Milano*[69]), quanto da lui presentato nelle lezioni tenute nei successivi 25 anni era noto grazie alla circolazione dei quaderni dei suoi allievi[70]; alcuni di questi erano coinvolti nell'iniziativa della Società Tipografica.

Nell'opuscolo di presentazione della collana, il concetto di classico era ridefinito in rapporto a quegli scrittori che «*coll'importanza delle materie e colla purità della lingua servirono a propagare la cognizione, e l'uso della Toscana*

listico» per la Collezione (si veda Roberto Cardini, *Ideologie letterarie dell'età napoleonica. Vol. I (1800-1803)*, Roma, Bulzoni, 1975, p. 111).

66 In uno degli abbozzi del programma della collezione si legge: «Prospetto dell'Edizione / Opere Classiche / Secondo il giudizio / Di Giuseppe Parini» (AG.XIII.5/1/5, carta 4r). I tanti abbozzi dei prospetti di pubblicazione, sebbene di mani differenti, sono conservati nell'archivio di Giulio Ferrario, presso la Biblioteca Braidense, nelle cartelle AG.XIII.5/1 e AG.XIII.5/2. Nelle carte di Ferrario e dei suoi collaboratori la Collezione è indicata spesso con il termine Edizione.

67 Nello stesso 1802 era uscito il primo volume di *Opere di Giuseppe Parini pubblicate ed illustrate da Francesco Reina*, Milano, Stamperia e fonderia al Genio Tipografico, 1801 (ma in realtà 1802), aperto da una «Vita di Giuseppe Parini» di Francesco Reina, che introduceva una manifesta interpretazione civile e politica della poesia pariniana.

68 Nell'Archivio di Ferrario esistono varie carte, redatte da Ferrario, con elenchi di nomi di autori e titoli, accompagnati da brevi note tratte dai volumi di Crescimbeni e Tiraboschi (si veda il complesso delle carte raccolte in AG.XIII.5/2/1-25). Nella stessa cartella elenchi redatti da altri collaboratori, in particolare da Robustiano Gironi.

69 *Discorso recitato nell'aprimento della nuova Cattedra delle Belle Lettere dall'abate Giuseppe Parini Regio Professore nelle Pubbliche Scuole Palatine di Milano*, Milano, appresso Giuseppe Galeazzi, 1769. Se ne veda l'edizione in Giuseppe Parini, *Prose II. Lettere e scritti vari*, edizione critica a cura di Gennaro Barbarisi e Paolo Bartesaghi, Milano, LED, 2005, pp. 304-16.

70 Una descrizione dei quaderni (con bibliografia specifica) è in Silvia Morgana e Paolo Bartesaghi, «Premessa», in Giuseppe Parini, *Prose I. Lezioni. Elementi di retorica. Parte Prima, Lezioni*, edizione critica a cura di Silvia Morgana e Paolo Bartesaghi, Milano, LED, 2003, in particolare pp. 51-5.

favella»[71]: trascrizione pressoché identica di quanto Parini aveva affermato nelle sue lezioni, quando indicava gli autori «classici ed insigni» in quelli che «colla importanza delle materie, colla purità dell'idioma, o colla bellezza dello stile servirono principalmente a propagar per l'Italia tutta la cognizione e l'uso della Toscana favella»[72].

L'elaborazione del programma non fu facile: dalle centinaia di voci indicate nei primi «prospetti» occorreva via via eliminare titoli e autori, in funzione soprattutto delle riflessioni sulla lingua, e prevedere un allargamento del gruppo di autori segnalati da Parini (va in questa direzione, per esempio, l'inserimento di alcune opere di Machiavelli)[73].

Ne esce, già definito nel luglio del 1802, quando viene presentata la collezione, un programma molto selezionato, non esteso per quanto riguarda gli autori, ma proprio per questo significativo: in primo piano emergono i testi dei maggiori scrittori (scelti in base al criterio che non si pubblicano quelle opere «le quali come figlie di grandi genitori, mancando tuttavia o nell'*importanza* della materia, o nella *purità* della lingua, non vanno del pari colle loro sorelle, ed ottenuto non hanno il voto de' più illustri letterati»[74]) e opere che, a volte non ristampate da tempo, servivano soprattutto per introdurre lessici più specifici, in ambito artistico o tecnico (per esempio il *Volgarizzamento del Trattato d'Agricoltura* di Pietro Crescenzi, il *Trattato della pittura* di Leonardo da Vinci) o per suggerire riflessioni linguistiche (*Osservazioni della lingua Italiana* di Marcantonio Mambelli, noto come Cinonio, *Due libri della lingua toscana* di Benedetto Buommattei, *Opere* di Lionardo Salviati).

L'elenco dei titoli presentati nel programma (e dei 249 volumi dati alle stampe tra il 1802 e il 1814) – suddiviso in quattro periodi, «Dall'anno 1183. al 1400.», «Dall'anno 1400. al 1500.», «Dall'anno 1500. al 1600.», «Dall'anno 1600. al 1700.»[75] – era dunque il risultato di numerose valutazioni, letterarie, linguistiche, politiche. La biblioteca scelta offerta ai lettori dei primi quindici anni del XIX secolo («una picciola biblioteca, perfetta nel suo genere, nella serie di cui

[71] Giusti, Ferrario e C., *La Società Tipografica de' Classici Italiani al colto pubblico d'Italia* cit., p. 5.

[72] G. Parini, *Prose I. Lezioni* cit., p. 222. Si tratta di un passo del Capitolo 13, «De' progressi della Lingua Italiana e degli eccellenti Scrittori di quella nel secolo decimo sesto e ne' susseguenti».

[73] Il nome di Nicolò Machiavelli è sempre scritto con doppia c.

[74] Giusti, Ferrario e C., *La Società Tipografica de' Classici Italiani al colto pubblico d'Italia* cit., p. 5. In una redazione precedente rispetto a quella poi andata in stampa, l'estensore era esplicito nell'indicare testi che non potevano essere pubblicati, dal *Convivio* di Dante, alla *Teseide* di Boccaccio, e, sempre di Boccaccio, dall'*Amorosa Visione* al *Ninfale fiesolano* (si veda AG.XIII.5/1/5/c.3ar). Molti autori esclusi dal programma sarebbero stati poi presentati in volumi antologici, divisi per genere: *Raccolta di novelle, Raccolta di lirici italiani dall'origine della lingua al secolo XVIII, Raccolta di poesie satiriche, Raccolta di poesie pastorali e rustiche, Raccolta di poesie italiane, Teatro italiano antico, Raccolta di poemi didascalici*.

[75] Il catalogo finale presenta 29 autori compresi tra le origini e il 1400, 6 autori quattrocenteschi, 127 autori del '500, 65 del '600.

si vedranno i principj, i progressi, e le varie foggie dell'Italiana letteratura»[76]) si fondava su una rivisitazione del canone della Crusca, a partire da una più moderna riflessione sulla lingua italiana, che, muovendo da Parini, era già nelle prese di posizioni di Vincenzo Monti, e nell'iniziativa da lui avviata della *Proposta di revisione del Vocabolario della Crusca*[77].

Nel programma e nella stesura del testo di presentazione trovava la sua espressione finale il lavoro di selezione, con la relativa spiegazione teorica, compiuto da Ferrario e dal suo più stretto collaboratore, Robustiano Gironi (indicato, in una nota firmata «Giusti, Ferrario e C.», come quello «che ci prestò molti lumi e consiglj sino dal primo istante che ci accingemmo a questa vastissima Raccolta»[78]). Sacerdoti che non avevano abbandonato l'abito durante gli anni più accesi della Cisalpina[79], Ferrario e Gironi avevano poi assunto come proprio l'orizzonte politico e culturale della Repubblica Italiana e del suo vice-presidente Francesco Melzi d'Eril, che auspicava una Repubblica Italiana autonoma, e con una propria identità, da indicare e raggiungere anche attraverso le iniziative culturali[80].

Con i sacerdoti Ferrario e Gironi collaboravano alla stesura del programma il padre somasco Francesco Soave, filosofo e letterato (che, più anziano di loro, aveva alle spalle anni di insegnamento e di scrittura di libri destinati alle scuole, e un'attività editoriale con la pubblicazione di *Opuscoli* sulle scienze e le arti)[81], e

[76] Giusti, Ferrario e C., *La Società Tipografica de' Classici Italiani al colto pubblico d'Italia* cit., p. 6.

[77] L'impresa della Collezione de' Classici Italiani, nella sua prima serie, si sviluppò in 249 volumi, l'ultimo dei quali uscì nel 1814 (in coincidenza casuale, ma significativa, con la fine dell'età napoleonica).

[78] «Gli editori», in *La Secchia rapita. Poema eroicomico di Alessandro Tassoni con la vita e con le note compilate da Robustiano Gironi*, Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani, 1806, s.i.p. ma p. III.

[79] È significativo che i nomi di Ferrario e di Gironi non compaiano mai (o se ricordati lo sono di sfuggita in rapporto ad altri letterati) nei saggi dedicati alla Milano napoleonica. Sono citati, ma non in riferimento alla loro attività editoriale, nella ricca e puntuale indagine di Gianluca Albergoni, *I mestieri delle lettere tra istituzioni e mercato: vivere e scrivere a Milano nella prima metà dell'Ottocento*, cit.

[80] Anche per questo Melzi d'Eril accetterà che la collezione sia a lui dedicata. Albertoni sottolinea che «l'iniziativa editoriale dei Classici nasce all'insegna di un richiesto e dichiarato appoggio al governo della Repubblica Italiana e in modo particolare al Melzi» (E. A. Albertoni, *Introduzione* cit., p. IX).

[81] Francesco Soave (1743-1806), padre somasco, coltivò soprattutto interessi filosofici, sia come insegnante sia come studioso. Ciò non gli impedì di dedicarsi dal 1775, con il dottore dell'Ambrosiana Carlo Amoretti, alla pubblicazione bimestrale *Scelta di opuscoli interessanti tradotti da varie lingue*, che dal 1778 si intitolò *Opuscoli scelti sulle scienze e sulle arti*, alla scrittura di *Novelli morali* (che, destinati alle letture giovanili, gli diedero ampia fama), alla stesura di grammatiche italiane e latine, a partecipare attivamente a varie iniziative, soprattutto scolastiche, prima nel Ducato di Parma e poi a Milano, sia sotto Maria Teresa, sia durante la Repubblica italiana. Membro dell'Istituto Nazionale, insegnante a Brera, negli ultimi anni di vita (1803-1806) insegnò all'università di Pavia. Si veda la ricca voce bio-bibliografica «Soave, Francesco», di Giuseppe Micheli, in *DBI*, vol. 93, 2018, *ad vocem*.

l'avvocato campano Giuseppe Abamonti[82], patriota napoletano fuggito al Nord dopo il fallimento della rivoluzione. Se Soave era un personaggio di spicco nella cultura dell'epoca, ma legato ancora alla sua formazione prettamente settecentesca, Abamonti era un rappresentante emblematico dei molti intellettuali convenuti a Milano negli anni della Repubblica Cisalpina, che, qui fermatisi, avevano partecipato alla nascita e allo sviluppo della Repubblica Italiana. La sua formazione giuridica e il suo intenso impegno rivoluzionario non gli impediscono di essere uno di quegli «scrittori politici del periodo giacobino» che, per usare le parole di Maurizio Vitale, sono «fortemente sensibili al problema della lingua, nella quale identificano un dato fondamentale della fisionomia *nazionale* e un mezzo possente di unificazione ed elevazione politica e culturale dell'Italia»[83].

Non stupisce dunque che il nome di Abamonti si legga con quelli di Soave e di Gironi, a conclusione, come firma, di uno dei tanti abbozzi del programma[84], e le tre mani sembrano riconoscibili nelle carte del fascicolo nel quale è inserito. A fianco di nomi e titoli del programma, alcune annotazioni di commento sono interessanti: «Parmi che s'avrebbe a cominciare piuttosto dalla storia di Gio. Villani, come più antica e più rara»[85] (e infatti le *Istorie Fiorentine* di Villani sarà il primo titolo pubblicato) oppure: «Noi chiuderemo tutta l'Edizione col Dizionario della Crusca»[86].

Sebbene non ci siano carte che documentino un diretto intervento di Vincenzo Monti, si può pensare anche a suoi «suggerimenti» (come indica una carta conservata all'Archivio di Stato di Milano[87]) per la formulazione del programma, o comunque a un'attenzione alla nuova impresa, se si considera, come ha scritto Roberto Cardini, che, rientrato da Parigi a Milano, Monti aveva sostenuto «un salutare ritorno alla tradizione nazionale e classica», ponendosi polemica-

[82] Giuseppe Abamonti (1759-1819 [in alcune biografie 1818]; il cognome è spesso scritto con due «b» o con la «e» finale), dopo la laurea in giurisprudenza si segnalò, a Napoli, come uno dei patrioti attivi nelle iniziative giacobine del 1793-1794; costretto a fuggire al nord, dal 1796 è a Milano, dove continua un'intensa attività politica, con l'idea di un'Italia libera e repubblicana. Rientrato a Napoli per partecipare alla Repubblica napoletana, dopo la sconfitta di questa subì la condanna a morte, commutata poi in condanna all'ergastolo. Liberato nel 1801, tornò a Milano, dove ebbe incarichi nell'amministrazione della Repubblica, fino al 1806 quando rientrò definitivamente a Napoli. Ne delinea il profilo la voce bio-bibliografica «Abbamonti, Giuseppe», di Pasquale Villani, in *DBI*, vol. I, 1960, *ad vocem*.

[83] Maurizio Vitale, *Proposizioni teoriche e indicazioni pratiche nelle discussioni linguistiche del Settecento*, in Id., *La veneranda favella*, Napoli, Morano, 1988, p. 375. Vitale cita lo scritto di Abamonti, *Morale: difetti utili*, uscito nel «Giornale de' patrioti d'Italia» il 27 gennaio 1797 (si può leggere in Nicola Ferorelli, *I patrioti dell'Italia meridionale in Lombardia dal 1796 al 1806: Giuseppe Abamonti*, in «Archivio storico per le province napoletane», a. XLIII (IV ns), 1918, pp. 355 sgg.).

[84] AG.XIII.5/1/5/c7v.

[85] AG.XIII.5/1/c3v.

[86] AG.XIII.5/1/5/c7r. Per questa annotazione si legge la firma «L'editore» (Giulio Ferrario). Il proposito venne poi meno.

[87] È stata individuata da Ettore A. Albertoni (cfr. introduzione cit.) che ne dà anche la segnatura: ASM, Studi PM, cart. 241.

mente «contro gli infiniti gallicismi da cui era stata sommersa e "imbarbarita" la lingua e la letteratura italiana durante tutto il Settecento ma soprattutto in età preromantico-illuminista»[88].

Forse anche prima di entrare ufficialmente a lavorare in Biblioteca Braidense, nel luglio del 1802 (proprio in coincidenza dell'uscita del primo volume della collezione), con l'incarico di «"assistente", addetto alla compilazione del catalogo per materie»[89], Ferrario si era confrontato per il programma della collezione con Luigi Lamberti (e di nuovo si ripropone il nome di Monti, cui Lamberti era molto amico). Dentro il palazzo di Brera era collocato il regio Ginnasio, nel quale Lamberti aveva insegnato e dove insegnava un altro sacerdote che figura tra i primi collaboratori di Ferrario: Luigi Portirelli.

Nel giro di pochi anni si trovano dunque, all'interno dell'istituzione braidense, Ferrario, Gironi, Carpani (tutti sacerdoti della diocesi), che lavorano al fianco di Luigi Lamberti e Ottavio Morali (a sua volta sacerdote); a questi si può aggiungere Portirelli, che non era bibliotecario ma a Brera insegnava: la coincidenza tra i maggiori curatori della collana dei classici della Società Tipografica e il gruppo dei bibliotecari di Brera è pienamente realizzata.

La presenza così rilevante dei bibliotecari, in particolare di Brera, sembra mettere in ombra l'intervento dei collezionisti: fin dagli esordi della collezione, tuttavia, Francesco Reina collabora con Ferrario, in primo luogo mettendo a disposizione la sua biblioteca. Lo ricorda, a distanza di anni, lo stesso Ferrario, dando conto di una lettera di Reina[90]: per altro già nella nota introduttiva della *Circe* di Gelli, uscita nel 1804, gli editori ringraziano «l'Editore dell'immortale *Parini*», cioè il Reina, per averli «favoriti [...] co' suoi lumi non meno che coll'improba sua diligenza»[91].

I nomi introdotti qui e nelle pagine precedenti sono tutti indicati come collaboratori in una «memoria» che Giulio Ferrario invia al Vice-Presidente Melzi per difendere la collezione dei classici dalle accuse ingiustificate di produrre volumi poco curati e per chiedere «l'associazione alla detta collezione delle Biblioteche Dipartimentali dell'Impero Francese»[92]:

88 Roberto Cardini, *La «riforma» di Vincenzo Monti*, in Id., *Classicismo e modernità. Monti, Foscolo, Leopardi*, Firenze, Polistampa, 2010, p. 106.

89 S. Nutini, «Ferrario, Giulio», voce cit.

90 Ferrario, nel sommario da lui compilato delle «Carte relative all'Edizione dei Classici Italiani da me ideata ed intrapresa in società dell'Ing.e Giusti e Rag.e Merli», annota: «Lettera del Sig. Avv.o Reina, letterato e ricco possessore di una vasta e scelta Biblioteca, che gentilmente mi favoriva i più pregiati libri ch'esser potevano necessari per la compilazione delle opere contenute nella Collezione de' Classici Italiani, Dessa è scritta da Milano, 16. giugno 1803» (in AG. XIII.5/1/6).

91 «Gli Editori», in *La Circe di Gio. Battista Gelli, Accademico fiorentino*, Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani, [...] 1804, p. V.

92 AG.XIII.5/1/22/c.2r. La trascrizione della «memoria» in pulito, dopo tante prove delle quali l'archivio reca varie tracce in carte precedenti, è affidata a un bifolio, e da questo si trascrive qui. Il passo è riportato (con alcune imprecisioni grafiche) anche da Sara Faraoni (*Giulio Ferrario, intellettuale milanese ed editore della Società tipografica de' classici italiani* cit.

> Permettete […] che la Società vi faccia presente che la Collezione è portata omai fino al 66. volume, mercè lo zelo, la sollecitudine e l'interesse con cui prestarono la loro opera varj e conspicui letterati della Città nostra. Fra questi si distinsero specialmente il Prof.e P. Soave colle bellissime sue note al Canzoniere del Petrarca, l'Ab.te Amoretti Bibliotecario dell'Ambrosiana che arricchì di memorie storiche critiche il Trattato della Pittura di Leonardo da Vinci, il Prof.e e Bibliotecario Morali colle scelte note ed esatta correzione all'Alamanni e Rucellai, Robustiano Gironi, Bibl.o in Brera, a cui deve la Società oltre molte ed erudite Prefazioni ed una assidua diligenza nella correzione, le eleganti note storiche-critiche alla Gerusalemme del Tasso, il Prof.e e Direttore della Biblioteca Nazionale Lamberti che sta illustrando con somma erudizione le opere dell'Ariosto, il Prof.e di belle lettere in Brera Ab.te Portirelli colle nuove e belle annotazioni alla Divina Commedia di Dante eseguite non senza il parere dell'esimio Poeta Monti, l'Avvocato Reina coll'esatta correzione delle opere di GB. Gelli, il Can.o Carpani Bibliotecario Nazionale colle erudite storiche note alle opere di Benvenuto Cellini, Abamonti, Richi, il Seg.o Bernardoni, e Nardini membro del Magist.o di Revisione che si sono continuamente prestati per l'esatta correzione delle opere di Villani, Varchi, Guicciardini, Castiglioni e Macchiavelli.
> Fra il numero di queste dotte persone io non avrei giammai l'ardire di porre il mio nome per le note colle quali ho tentato d'illustrare le opere del Boccaccio e di tutti i Novellieri dall'origine della nostra lingua fino al principio del secolo passato, nè per quelle con cui ho procurato d'illustrare le migliori Poesie Pastorali e Rusticali de' primi tre secoli[93].

Quali sono state le modalità di pubblicazione, le scelte ecdotiche, la consapevolezza filologica dei numerosi letterati e studiosi che hanno curato le edizioni della Società Tipografica? Queste le domande che permettono di entrare direttamente dentro le riflessioni che si vogliono affrontare nei capitoli seguenti.

Carlo Dionisotti, esaltando la leggerezza della collezione Parnaso Italiano, uscita a Venezia tra il 1784 e il 1791 per le cure di Andrea Rubbi[94] (i cui volumi

p. 685), che riconduce la stesura di questa memoria «intorno al 1806». Ettore A. Albertoni, nell'*Introduzione* a *Bibliografia od elenco ragionato delle opere contenute nella collezione de' Classici Italiani* (cit.), cita una «replica degli Editori […] indirizzata al "cittadino Ministro" », datata 22 marzo 1806, e conservata all'Archivio di Stato di Milano, nella quale, difendendo il valore della collezione contro le accuse di trasandatezza nelle correzioni (e la «proposta di nominare revisore delle bozze l'antico giacobino Giovanni Labus»), vengono ricordati i «suggerimenti di un Monti e di un Soave», e richiamati i nomi di Gironi, Ferrario, Reina, Amoretti, Giuseppe Bernardoni (E. A. Albertoni, *Introduzione* cit., p. XXI e ivi n. 23).

[93] AG.XIII.5/1/22/cc.1r e 1v.

[94] Sul Parnaso Italiano si veda il saggio di William Spaggiari, *«Ebbi sempre nel cuore letizia e poesia». Andrea Rubbi e il Parnaso Italiano*, in *Dal Parnaso italiano agli Scrittori d'Italia*, cit., pp. 27-43. Il saggio di Spaggiari, che dà conto ampiamente dell'impresa del Rubbi e delle sue caratteristiche è seguito da un *Elenco dei titoli del Parnaso italiano* […], a cura di Stefania Baragetti (pp. 44-7).

definisce «freschi di grazia e di intelligenza settecentesca»), esprimeva un giudizio negativo sulla collezione dei Classici Italiani, «squallida e massiccia»[95]. E tuttavia, se la collezione veneziana corrispondeva al carattere dell'editore, «alieno da ogni forma di erudizione», e fedele «alla poesia praticata con "letizia"»[96], la collana della Società Tipografica si riallacciava direttamente alle edizioni erudite di impronta settecentesca, e a quelle faceva riferimento anche per quanto riguarda le modalità di pubblicazione.

Ne offre una conferma la *Bibliografia od elenco ragionato delle opere contenute nella collezione de' Classici Italiani*[97], che esce nel 1814 come 250° e ultimo volume, con la firma di Francesco Fusi (sotto l'«Avviso degli editori»), ma in realtà realizzata da Robustiano Gironi. Ogni scheda destinata a presentare un titolo della collezione è infatti corredata dalla storia delle edizioni precedenti, con dati bibliografici e informazioni testuali, per lo più tratti dai repertori bibliografici settecenteschi e da quelli usciti nei primi anni dell'Ottocento[98].

6. La nuova Società Tipografica de' Classici Italiani

Lo studio di Marino Berengo su intellettuali e librai, stampatori e collezionisti, nella Milano della Restaurazione ha portato in primo piano il ruolo centrale assunto dalla città (capitale della Repubblica italiana e del Regno d'Italia, prima, sede di uno dei due governi del Regno Lombardo-Veneto, poi, il «Governo milanese») nell'ambito della produzione libraria nei primi decenni dell'Ottocento.

Non è compito di queste pagine ripercorrere e approfondire quanto ampiamente descritto da Berengo e dagli storici della Milano di primo Ottocento[99] per affermare come lo sviluppo delle stamperie milanesi non sia fermato dai cambiamenti politici e per sottolineare che, sebbene non vengano meno altri centri

[95] Carlo Dionisotti, *Venezia e il noviziato di Foscolo*, in Id., *Appunti sui moderni. Foscolo, Leopardi, Manzoni e altri*, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 55-77, la cit. a p. 51. Dionisotti riconduce al carattere della collezione il «perché la vecchia nostra letteratura facesse naufragio nella prima metà dell'Ottocento» (*ibidem*).

[96] W. Spaggiari, *«Ebbi sempre nel cuore letizia e poesia». Andrea Rubbi e il Parnaso Italiano* cit., p. 29.

[97] Il già citato repertorio: *Bibliografia od elenco ragionato delle opere contenute nella collezione de' Classici Italiani*, Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani, 1814. A questa prima edizione (reperibile anche *online*) faranno riferimento le citazioni. Oltre alla riproduzione anastatica uscita per le cure di Ettore A. Albertoni nel 1979 (della quale si è detto), esiste una riproduzione in CD-ROM (a cura di Fabio Massimo Bertolo e Fulvio Fenucci, Milano, y.Press, 2004).

[98] In particolare il repertorio di Bartolomeo Gamba, *Serie dei testi di lingua usati a stampa nel Vocabolario degli accademici della Crusca. Con aggiunte di altre edizioni da accreditati scrittori molto pregiate, e di osservazioni critico-bibliografiche*, Bassano, Remondini, 1805.

[99] Si è già ricordato più sopra il volume di Gianluca Albergoni, *I mestieri delle lettere tra istituzioni e mercato: vivere e scrivere a Milano nella prima metà dell'Ottocento*.

di produzione intellettuale e libraria, da Firenze a Padova a Venezia[100], nessuno di questi raggiunge la ricchezza della produzione milanese, sia dal punto di vista della quantità sia, in molti casi, da quello della qualità[101]. Qui si può invece porre in primo piano, di nuovo, l'importanza, nelle edizioni di testi, in particolare di scrittori classici antichi e moderni, dell'intreccio tra bibliotecari, collezionisti, stampatori, cui si aggiungono figure di letterati (grandi lettori, eruditi, critici) che collaborano direttamente con gli stampatori.

Emblematiche, ancora a cavallo degli anni dieci, le edizioni pregiate di Luigi Mussi, stampatore di Parma trasferitosi per alcuni anni a Milano, che pubblica opere di Dante, Ariosto, Tasso, segnalandosi subito per la preziosità tipografica delle sue stampe[102], e riuscendo a ottenere (almeno così dichiara negli apparati di accompagnamento) la collaborazione di letterati milanesi.

Milano, per altro, continua ad attirare, per le sue attività editoriali, anche negli anni Venti: basti qui citare l'emblematica esperienza di Giacomo Leopardi, che si rivolge, da Recanati, al libraio-editore Antonio Fortunato Stella[103], attivo

[100] Una convinzione diffusa indica una profonda crisi della stamperia veneziana nel passaggio tra Settecento e Ottocento. Le ricerche di Marco Callegari (condotte sui documenti dell'Archivio di Stato di Venezia) mostrano che a Venezia si continua a stampare intensamente (anche se non ci sono più le collane di classici sul modello del Parnaso di Rubbi) e che a quelli settecenteschi si affiancano nuovi percorsi editoriali. Cfr. Marco Callegari, *L'industria del libro a Venezia durante la Restaurazione (1815-1848)*, Firenze, Olschki, 2016.

[101] Per brevi richiami a singoli stampatori e a singole collezioni occorre di nuovo rimandare a M. Berengo, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione* cit.

[102] Luigi Mussi (1780-1857) aveva collaborato a Parma con Bodoni, dal quale aveva imparato l'eleganza dei caratteri e della messa in pagina del testo. Aveva avviato nel 1802 l'attività di editore e di tipografo, pubblicando opere del teatro tragico italiano ma anche *Biblioteca dell'eloquenza italiana di Giusto Fontanini* (nel 1804). Trasferitosi a Milano nel 1807 aveva dato vita a una produzione di libri di alto valore tipografico, stampati in basse tirature. In varie richieste di finanziamento al governo (che rispose sempre positivamente, premiando la qualità di stampa), il tipografo indicava le tirature dei volumi più pregiati: per esempio il *De rerum natura* («Lucretius in foglio») 70 esemplari; «Ariosto Satire in 4° di soli 45» esemplari (questi dati si leggono in una lettera del 12 dicembre 1807, senza intestazione, in ASM, Atti di governo, Commercio, pm, 351; le carte non sono numerate, ma seguono una successione cronologica). Si vedano le risposte degli uffici governativi raccolte in ASM, Atti di governo, Commercio, pm, 351. Arnaldo Ganda – che dà una sintesi dell'attività di Mussi in *A Parma e poi… a Milano. Cenni sull'attività tipografico-editoriale di Luigi Mussi (1802-1814)*, in *Geografie e storie letterarie. Studi per William Spaggiari*, a cura di Stefania Baragetti, Rosa Necchi, Anna Maria Salvadè, Milano, LED, 2019, pp. 205-10 – scrive che Eugenio di Beauharnais è stato per Mussi un «munifico mecenate» (ivi, p. 208). Altre notizie sulla figura di Mussi in Roberto Lasagni, *Dizionario biografico dei Parmigiani*, vol. III, Parma, PPS, 1999, pp. 627-9. Si veda anche la breve scheda in *Editori italiani dell'Ottocento. Repertorio*, a cura di Ada Gigli Marchetti, Mario Infelise, Luigi Mascilli Migliorini, Maria I. Palazzolo, Gabriele Turi, in collaborazione con la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Franco Angeli, 2003, voll. 2, *ad vocem* (vol. I, p. 733).

[103] Berengo ricorda che Stella, che esercitava la professione di libraio, aveva dato alle stampe nel 1811 il *Trattato del governo della famiglia di Agnolo Pandolfini*, curando personalmente l'edizione dal punto di vista testuale, e facendola stampare dalla Stamperia reale (M. Berengo, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione* cit., p. 57). Su Stella, oltre ai numerosi ri-

sia come collaboratore di altre imprese (spesso da lui finanziate e stampate da Giovanni Pirotta: è il caso della Collezione delle migliori opere scritte in dialetto milanese, degli anni 1816-1817), sia, soprattutto negli anni Venti, come editore in prima persona. Nel 1825 Leopardi verrà direttamente a Milano, da Stella, e dalla collaborazione «milanese» nascerà l'edizione delle *Rime* di Francesco Petrarca[104].

Ancora negli anni Dieci e Venti (e in quelli successivi) sono dunque i bibliotecari, i collezionisti, i letterati ad animare con gli stampatori la pubblicazione di opere di scrittori del passato, che vengono riproposte in un contesto culturale e politico nuovo, e a volte nuovo anche dal punto di vista della consapevolezza ecdotica.

Ci sono singole edizioni di valore, spesso di stampatori minori (come l'innovativa edizione dell'*Orlando furioso* uscita dal tipografo Giovanni Pirotta nel 1818[105]), e nuove collezioni di classici. A distanza di quattro anni dalla fine della prima serie, riprendono nel 1818 le pubblicazioni della Società Tipografica, con una nuova struttura imprenditoriale guidata da Francesco Fusi (che coinvolge anche Antonio Fortunato Stella), e con la proposta di una nuova collana di classici italiani del XVIII secolo[106], affidata alla direzione di Francesco Reina, grande collezionista, e ormai, a quell'altezza cronologica, esperto editore.

Le note introduttive ai singoli volumi, facendo spesso riferimento alle edizioni della precedente serie, dimostrano che la nuova società intendeva collocarsi senza soluzione di continuità nel solco dell'attività editoriale del primo decennio del secolo, perseguendo un programma di pubblicazioni che introduceva

ferimenti ricorrenti in varie occasioni in *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, si veda Paolo Bartesaghi, *Antonio Fortunato Stella: libraio, tipografo, editore (27 ottobre 1757 -21 maggio 1833)*, in *Milano nell'età della Restaurazione (1814-1848). Cultura letteraria e studi linguistici e filologici*, Dies Academicus dell'Accademia Ambrosiana di Milano, 8 maggio 2014, a cura di Alberto Cadioli e William Spaggiari, Roma, Bulzoni, 2015, pp. 171-238. La libreria di Stella era un punto di ritrovo dei letterati milanesi.

104 *Rime di Francesco Petrarca colla interpretazione composta dal Conte Giacomo Leopardi*, Milano, Presso Ant. Fortunato Stella, 1826, 2 voll. Sui rapporti tra Leopardi e Stella si sono scritte numerose pagine. Qui basti richiamare i contributi di Patrizia Landi, in particolare in *Leopardi a Milano. Per una storia editoriale di Giacomo Leopardi*, a cura di Patrizia Landi, Milano, Electa-Fondazione Alberto e Arnoldo Mondadori, 1998; si veda anche il recente volume *Giacomo Leopardi a Milano*, a cura di William Spaggiari, Cinisello Balsamo (Mi), Silvana editoriale, 2019.

105 Su questa edizione si tornerà specificamente più avanti. Su Pirotta non esiste un'approfondita bibliografia. Si veda la voce in *Editori italiani dell'Ottocento. Repertorio* cit., vol. II, che rimanda, come bibliografia, a M. Berengo, *Intellettuali e librai nella Milano nella Restaurazione* (cit.) e a Grazia Maria Baretta Griffini, *Almanacchi dell'800 a Milano*, Milano, Scheiwiller, 1987.

106 Pochi gli studi sulla seconda serie dei Classici italiani. Oltre ai riferimenti che si trovano in Marino Berengo (*Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione* cit., in particolare alle pp. 62-3 e pp. 167-9), occorre segnalare il saggio, ricco di informazioni, di Cristina Bolelli, *La seconda serie dei Classici Italiani*, in *Dal* Parnaso italiano *agli* Scrittori d'Italia cit., pp. 69-81.

nel catalogo, presentandoli ormai come «classici», scrittori del XVIII secolo, a volte morti da pochi decenni.

E sull'estensione del titolo di «classico» a scrittori del XVIII secolo erano sorte pretestuose proteste: uno dei più vivaci oppositori all'uso dell'aggettivo «classico» riferito a testi settecenteschi fu lo stampatore concorrente Niccolò (a volte Nicolò) Bettoni, che diffuse gratuitamente un opuscolo intitolato *Note critiche del tipografo Bettoni all'articolo inserito nel n. 71 della Gazzetta di Milano intorno all'edizione dei così detti Classici italiani del secolo XVIII con uniti prospetti*[107].

Esaminando questa nuova serie, Marino Berengo sottolineava invece come «la seconda collezione dei classici», benché senza «la forza di rottura imprenditoriale della prima», «fu, in termini culturali, ben altrimenti incisiva», proprio perché «formò ex novo»[108] il canone dei classici, estendendo la selezione a testi di rilievo «per il loro contenuto politico e civile»[109].

Dalla prima Società Tipografica veniva anche Giovanni Silvestri, che era stato direttore della stamperia[110], sebbene dai primi anni del secolo avesse anche una propria tipografia, dalla quale uscivano libri che portavano il suo nome. È però nel 1813 che Silvestri decise di pubblicare in proprio una nuova collezione di testi di scrittori italiani, dai primi secoli alla contemporaneità: la Biblioteca scelta di Opere italiane antiche e moderne. L'introduzione della parola Biblioteca nel titolo di una collezione fu presto imitato da molti, come rilevava nel proemio della «Biblioteca italiana» del 1821 Giuseppe Acerbi: lo ha ricordato Marino Berengo[111] e lo cita Giovanni Biancardi, richiamando che, nella sola Milano, era stato subito «imitato da Niccolò Bettoni con addirittura due collane (la *Biblioteca storica di tutte le nazioni* e la *Biblioteca portatile latina, italiana e francese*), ma anche da Pietro Agnelli con la *Biblioteca de' fanciulli* e da Paolo Cavaletti e Compagno con la *Piccola biblioteca scelta italiana e straniera*»[112]. Si potrebbe aggiungere la Biblioteca amena ed istruttiva per le donne gentili, avviata nel 1821 da Giovanni Pirotta per presentare romanzi stranieri[113]; visto lo scarso successo,

[107] *Note critiche del tipografo Bettoni all'articolo inserito nel n. 71 della Gazzetta di Milano intorno all'edizione dei così detti Classici italiani del secolo XVIII con uniti prospetti* (Brescia, Bettoni, 1818). Si vedano i riferimenti alle polemiche in C. Bolelli, *La seconda serie dei Classici Italiani* (cit., in particolare pp. 75-6).

[108] M. Berengo, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione* cit., p. 168.

[109] *Ibidem.*

[110] Così afferma Marino Berengo in *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione* cit., p. 21.

[111] Ivi, p. 134.

[112] G. Biancardi, *La* Biblioteca scelta *di Giovanni Silvestri*, in *Dal* Parnaso italiano *agli* Scrittori d'Italia cit., pp. 85-96, la citazione a p. 85. In appendice al saggio è riportato, a cura di Stefania Baragetti, l'«Elenco dei titoli della Biblioteca scelta di opere italiane antiche e moderne [1813-1855]» (ivi, pp. 97-109).

[113] Sulla collezione, si veda in particolare M. Berengo, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione* (cit., pp. 150-7), che scrive: «Fu questo di Stella, a conti fatti, il più significativo sforzo di creare una collezione caratterizzata non dalla materia ma dal pubblico-destinatario» (ivi, p. 157).

veniva acquisita da Antonio Fortunato Stella, che la rilanciava con l'intento di trasformarla in una collana più accattivante e con titoli italiani: primo fra tutti le *Rime* di Petrarca con il commento di Leopardi (il quale si oppose, invece, alla proposta di Stella di inserire nella collana il volume delle *Operette morali*[114]).

Anche questi titoli indicano la ricca attività editoriale svolta a Milano, sebbene né per i titoli scelti né per la cura delle edizioni, le collezioni citate fossero rappresentative di prassi ecdotiche da ricordare. Lo stesso Biancardi scrive che «Fra tutte queste collezioni [...], la sola *Biblioteca Scelta* di Giovanni Silvestri poteva essere definita, nel 1821, una stabile realtà del panorama editoriale italiano»[115]. E in effetti i volumi di piccolo formato della Biblioteca scelta, accomunati dal formato in sedicesimo e dal colore arancione della veste grafica, contribuirono, in particolare negli anni dei quali stiamo parlando, alla diffusione di testi letterari che, come nel caso della collezione della Società Tipografica, offrivano sia edizioni molto curate dal punto di vista testuale (risultato del lavoro di editori competenti), sia altre, molto meno rigorose. Biancardi cita tra i collaboratori «alcuni tra i maggiori studiosi ed eruditi dell'epoca» (facendo i nomi di Bartolomeo Gamba, Giuseppe Donadelli – che collaborava anche con la nuova Società Tipografica de' Classici –, Giovanni Gherardini, Ambrogio Levati[116]) e ricorda come Monti volle stampare con Silvestri sia le poesie di Poliziano sia il *Dittamondo* di Fazio degli Uberti, cui a lungo si era dedicato Giulio Perticari, affidando la curatela delle due edizioni a Giovani Antonio Maggi, «uno dei più attenti e scrupolosi filologi dell'epoca», strettamente legato al poeta, che lo definiva il suo «alter ego»[117].

Dopo la grande impresa portata a compimento dalla Società Tipografica de' Classici Italiani era difficile trovare una propria strada: Giovanni Silvestri la trovò legandosi agli ambienti del classicismo e adattandosi bene alla restaurazione politica (sebbene fosse più interessato, come scrive Berengo, alle «ragioni di convenienza economica»[118] che a quelle ideologiche).

Cercando un rapporto privilegiato con alcuni scrittori del classicismo – tra i quali Pietro Giordani, che, attraverso uno scambio epistolare molto fitto, inter-

[114] In una lettera del 6 dicembre 1826, indirizzata a Stella, Leopardi confessa di essere afflitto dall'«intendere il pensiero che Ella ha, di stampare le mie Operette morali nella Biblioteca Amena» (Giacomo Leopardi ad Antonio Fortunato Stella, 6 dicembre 1826, *Epist.*, p. 1273, lett. 1026). Ci si permette di rimandare, per un commento a questo episodio, a Alberto Cadioli, *Le diverse pagine. Il testo letterario tra scrittore, editore, lettore*, Milano, il Saggiatore, 2012, pp. 190-1.

[115] G. Biancardi, *La* Biblioteca scelta *di Giovanni Silvestri* cit., p. 85.

[116] Ivi, p. 89. Sugli aspetti testuali della Biblioteca scelta, lo scritto più ampio è il già citato *La* Biblioteca scelta *di Giovanni Silvestri*, di Giovanni Biancardi. Anche per Silvestri, gli aspetti imprenditoriali sono portati in risalto da Berengo, in vari passi di *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione* cit.

[117] G. Biancardi, *La* Biblioteca scelta *di Giovanni Silvestri* cit., p. 89. Su Giovanni Antonio Maggi si veda *infra* il capitolo 5, in particolare il sottocapitolo 3: *La pratica della congettura di Giovanni Antonio Maggi*.

[118] M. Berengo, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione* cit., p. 139.

veniva con proposte, suggerimenti, critiche, sul programma della collana – Silvestri non si pose l'obiettivo di dar vita a un catalogo alternativo a quello della Collezione de' Classici, ma piuttosto quello di completarlo con opere che potessero interessare sia la stessa area di lettori non specialisti ma colti cui avevano guardato, per le loro edizioni, Ferrario, Gironi e gli altri editori loro sodali, sia quei lettori che, dopo il ritorno dell'Austria, «furono in ampia consonanza con le linee della politica culturale promossa da Vienna»[119].

Del resto i tempi erano cambiati anche negli obiettivi che una collana di classici si poneva: non più proposte utili a diffondere un'identità, prima di tutto fondata sulla lingua; non più una selezione di testi di maggiori e minori in funzione del clima politico-culturale instauratosi con la Repubblica Italiana, ma una produzione che privilegiava l'autonomia del singolo titolo piuttosto che la costruzione di un sistema letterario stabilito a priori sulla base di alcuni princìpi ideologici e letterari.

Grazie alla Biblioteca scelta, e forse proprio per il suo carattere, le collane di scrittori classici pubblicate a Milano arrivarono dunque a proporre, su tutto il territorio italiano, un quadro letterario sempre più ampio, affiancando titoli rari ai testi ormai entrati nel canone, e sottolineando, con edizioni attente agli aspetti testuali, l'importanza di curatele condotte con la serietà degli studi.

Sia la nuova Società Tipografica con la collana Edizione dei classici italiani del XVIII secolo, sia la Biblioteca scelta rispondevano così all'«aggressiva e avventuristica concorrenza di un tipografo-industriale come Nicolò Bettoni»[120], che, dopo gli anni bresciani rivolti a consolidare l'immagine di tipografo di alta qualità (come dimostra emblematicamente l'edizione in quarto di *Dei Sepolcri* di Foscolo, la cui cura tipografica imitava quella del principe degli stampatori neoclassici, Gianbattista Bodoni), non aveva esitato, trasferendosi a Milano, a cercare di ampliare il proprio mercato con edizioni allestite in fretta, proponendo spesso titoli già usciti o in uscita presso altri stampatori, da esibire velocemente sotto il proprio nome[121]. Per altro, nel 1824, Bettoni inaugurò la collana Classica Biblioteca Italiana Antica e Moderna, precisando, nel «Discorso preliminare» inserito prima del frontespizio del primo volume, che, a differenza della più

[119] G. Biancardi, *La* Biblioteca scelta *di Giovanni Silvestri* cit., p. 93.

[120] Ivi, p. 92.

[121] Su Bettoni si possono consultare i seguenti scritti: Riccardo Tacchinardi, *Nicolò Bettoni a Milano: editore neoclassico?*, in «Paratesto. Rivista Internazionale», 2005, 2, pp. 191-208; Alberto Cadioli, *Nicolò Bettoni, un «artista della stampa» al servizio delle lettere*, in «*A egregie cose». Studi sui «Sepolcri» di Ugo Foscolo*, Brescia, 20-21 aprile 2007, a cura di Fabio Danelon, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 87-105; Marco Callegari, *L'ascesa di un tipografo-editore: Nicolò Bettoni*, in *Istituzioni e cultura in età napoleonica* cit., pp. 220-31. Tra i vari scritti di Tacchinardi su Bettoni (che comprendono anche una segnalazione dell'epistolario tra Bettoni e Giambattista Bodoni) si può ricordare qui (per il richiamo anche a Stella) *Nicolò Bettoni e Anton Fortunato Stella. Le Carte Stella della Biblioteca Civica di Treviso,* in «La Fabbrica del libro. Bollettino di storia dell'editoria in Italia», a. V, 1999, pp. 6-10. Interessanti riferimenti anche in Riccardo Tacchinardi, *Per una storia del mercato editoriale milanese,* in «Studi italiani», a. VIII, 1996, 2, pp. 17-41.

tradizionale consuetudine di definire classici quegli autori «che più degli altri curarono la purità e l'eleganza dello stile», da parte sua avrebbe considerato classici tutti gli autori «dotati di pregi non comuni di qualsivoglia maniera»[122].

Per il discorso che qui interessa, tuttavia, la questione riguardante la produzione libraria milanese non è tanto quella di interrogarsi sul canone proposto, o di seguire le varie iniziative tipografiche, quanto quella di indagare – analizzando alcune edizioni emblematiche e approfondendo il lavoro di alcuni studiosi attenti alle questioni filologiche – le modalità di pubblicazione più interessanti introdotte a Milano nei primi decenni dell'Ottocento, quelle modalità, in particolare, che si discostavano dalle, o si misuravano problematicamente con le, più consuete prassi ecdotiche cui da tempo ricorrevano editori e stampatori per pubblicare i «classici» della letteratura italiana.

122 [Nicolò Bettoni], «Discorso preliminare», in *Poesie di Giuseppe Parini*, Milano, per Nicolò Bettoni, 1824, p. III.

2. Le edizioni della Società Tipografica de' Classici Italiani

1. Tipologie di pubblicazione della Collezione de' Classici Italiani

Marino Berengo, dopo avere osservato che «tra i collaboratori della Società, pochissimi erano in grado di curare criticamente un testo»[1], affermava che «Nella storia della filologia italiana la "Collezione dei classici" non gode diritto di cittadinanza»[2].

In realtà la situazione è più complessa, perché l'esame delle singole edizioni rivela che non per tutti i collaboratori incaricati di provvedere alla cura delle edizioni «il problema del testo non si poneva», come afferma ancora Berengo[3]. Non tutti gli editori, infatti, si comportarono allo stesso modo, come rivela uno sguardo autoptico sulle singole edizioni.

Un'indagine più ravvicinata su alcune edizioni della Società Tipografica de' Classici Italiani, e sulle riflessioni suggerite nelle note editoriali introduttive, permette infatti di porre in risalto alcune interessanti osservazioni, e mostrare come, pur dentro un contesto di prassi ecdotiche tradizionali, alcune questioni filologiche lascino intravedere uno sguardo nuovo.

I volumi della Collezione de' Classici Italiani – che solo in casi particolari (per esempio in presenza di un ampio e originale commento del testo) portano

1 M. Berengo, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione* cit., p. 19.

2 Ivi, p. 21.

3 Ivi, p. 19.

Alberto Cadioli, University of Milan, Italy, alberto.cadioli@unimi.it, 0000-0002-6202-795X

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Alberto Cadioli, *«La sana critica». Pubblicare i classici italiani nella Milano di primo Ottocento*, © 2021 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-565X (online), ISBN 978-88-5518-360-4 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-360-4

il nome del curatore dell'edizione in frontespizio[4] – recavano sempre, in apertura e comunque prima del testo dell'autore, un ampio scritto biografico o bio-bibliografico. Il carattere per lo più informativo di questo scritto permette di riconoscere la destinazione della collana: i lettori cui la Società Tipografica si rivolgeva preferibilmente non erano tanto (e soprattutto non solo) gli studiosi, ma le persone colte, interessate ai classici della letteratura italiana e alla conoscenza della lingua da questi trasmessa.

Le «Vite» riproponevano pagine tratte da edizioni preesistenti dell'opera in pubblicazione, ma la maggior parte provenivano dalle biografie degli *Scrittori d'Italia* di Giammaria Mazzuchelli[5], o erano redatte dai collaboratori della collezione, rimodulando *ad hoc* passi della *Storia della letteratura* di Girolamo Tiraboschi[6].

Una delle ragioni per le quali le edizioni della Società Tipografica uscivano senza i nomi dei curatori è forse dovuta proprio al fatto che il lavoro editoriale era pressoché esclusivamente di tipo redazionale: individuata un'edizione di riferimento, Ferrario e Gironi la mandavano in composizione, corredandola a volte da un loro scritto editoriale posto ad apertura di volume, e comunque selezionando le pagine di altri libri che potessero fornire il materiale per la biografia dell'autore.

Quando l'edizione aveva uno specifico curatore che annotava i testi e ne seguiva la pubblicazione, alla «Vita» si aggiungeva spesso un ulteriore profilo dell'autore e della sua opera, o una nota che elencava le edizioni precedenti e motivava le scelte ecdotiche. È in questi scritti che si trovano le dichiarazioni più interessanti dei collaboratori della Società Tipografica, accompagnate spesso da riflessioni bibliografiche e testuali più generali.

Prima di vederne alcuni esempi significativi, occorre rilevare che nella Collezione de' Classici Italiani ricorrevano con frequenza tre grandi modalità di pubblicazione. La prima prevedeva la riproposta, senza alcuna modifica né strutturale né testuale, di una delle edizioni precedenti: non era presente alcuna nota che ponesse questioni testuali, entrando poi nel merito, o che desse conto della scelta compiuta.

La seconda tipologia di edizioni della collezione della Società Tipografica de' Classici si fondava sulla trascrizione fedele del testo di una edizione esistente, con l'aggiunta di nuovi apparati introduttivi o di commento, redatti appositamente.

[4] Il nome del curatore è stato indicato in molte schede (ma non in tutte) della *Bibliografia od elenco ragionato delle opere contenute nella collezione de' Classici Italiani* (cit.); compilatore delle schede era stato Robustiano Gironi. Si veda *supra* p. 36.

[5] Giammaria Mazzuchelli, *Gli scrittori d'Italia cioè notizie storiche, e critiche intorno alle vite, e agli scritti dei letterati italiani*, Brescia, Giambatista Bossini, 1753-1762.

[6] Girolamo Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana*, Modena, presso la Società tipografica, 1772-1782. Dopo l'uscita della *princeps*, l'imponente opera di Tiraboschi venne pubblicata più volte da stampatori diversi (una seconda edizione presso la stessa Società tipografica uscì a partire dal 1787, con l'indicazione «Riveduta corretta ed accresciuta dall'Autore»).

Anche per la terza tipologia si ricorreva al testo di un'edizione precedente, che tuttavia veniva riproposto con innovazioni giustificate da osservazioni e puntualizzazioni, che spesso introducevano riflessioni filologiche di un certo interesse e rilievo.

La prima tipologia offriva la soluzione ecdotica più semplice, richiedendo, da parte dei redattori, solo l'individuazione dell'edizione da riprodurre: il riconoscimento implicito, tuttavia, dell'edizione scelta come di quella più rilevante era anche la testimonianza della piena accettazione dei criteri adottati dal precedente editore.

Ne offriva un significativo esempio l'edizione delle novelle di Franco Sacchetti[7], che riproduceva fedelmente, e senza alcuno scritto editoriale di presentazione, l'edizione di *Delle novelle*, uscita a Livorno, ma con indicazione Londra 1795, per le cure di Gaetano Poggiali, che, tra i maggiori collezionisti librari tra fine Settecento e primi dell'Ottocento, si era fatto editore di numerosi testi di scrittori italiani dei primi secoli, spesso sottolineando con precisione i criteri ecdotici da lui seguiti[8].

Lo si vede bene nell'edizione delle *Novelle* di Sacchetti, che la Società Tipografica aveva ripreso, conservando tutte le osservazioni già suggerite da Poggiali. Anche l'edizione milanese si apriva con la *Lettera* dedicatoria di Poggiali alla «Reale Accademia Fiorentina, maestra e norma del bel parlare toscano», premessa ricca di spunti e di considerazioni, di fatto tutti acquisiti e riproposti dai redattori della Società Tipografica.

Dopo aver richiamato l'edizione di riferimento (la «sincera, che con la data di Firenze si crede fatta in Napoli nel 1724 per opera di monsignor Giovanni Bottari»), e sottolineato che «essendo la detta edizione riuscita molto corretta», era costata «poca fatica [...] circa la buona lezione ed ortografia», Poggiali introduceva infatti una serie di osservazioni ecdotiche di carattere generale[9], che

[7] *Delle novelle di Franco Sacchetti, cittadino fiorentino*, 1804-1805, 3 tomi. Per evitare la sovrabbondanza di dati identici, le indicazioni bibliografiche dei volumi della Collezione de' Classici Italiani della Società Tipografica de' Classici Italiani si limiteranno a riportare la dicitura esatta del frontespizio e l'anno di pubblicazione. Il luogo di stampa è del resto sempre Milano, l'indicazione editoriale sempre «Dalla Società Tipografica de' Classici Italiani», seguito dall'indirizzo della sede della Società, le cui eventuali variazioni qui non interessano. Per le citazioni, quando non indicato diversamente, si intende che si fa riferimento sempre al primo volume e al primo tomo, se l'edizione ne ha più di uno.

[8] Gaetano Poggiali (1753-1814) allestì una ricchissima biblioteca di testi in lingua volgare, che comprendeva anche antichi codici. Per i suoi interessi di bibliofilo entrò in contatto con i maggiori collezionisti e bibliotecari della sua epoca e, per seguire il desiderio di pubblicare in prima persona i testi degli scrittori classici, diede vita a Livorno alla stamperia «Tommaso Masi e Comp.». Famosa è la sua l'edizione della *Divina Commedia* (1807-1813), per la quale si è potuto servire di un prezioso codice da lui stesso posseduto, riccamente illustrato (ora alla Biblioteca nazionale di Firenze, con segnatura «Palatino 313»).

[9] Gaetano Poggiali, *Lettera di Gaetano Poggiali alla Reale Accademia Fiorentina, maestra e norma del bel parlare toscano*, in *Delle Novelle di Franco Sacchetti* cit. Le citazioni a p. VI. Si cita dall'edizione milanese, proprio perché si vuole sottolineare come le riflessioni di Poggiali entrino in circolo nella cultura filologica milanese dei primi dell'Ottocento grazie all'edi-

tuttavia – sebbene la riflessione filologica dell'editore livornese fosse più consapevole di quella della maggior parte degli editori del suo tempo – muoveva sempre dall'individuazione dell'edizione migliore, sulla quale intervenire con emendamenti. L'atteggiamento di Poggiali, tuttavia, qualora ci si imbattesse in lezioni dubbie, era sempre «conservativo», come lo stesso editore ribadiva sottolineando l'importanza di non avanzare congetture personali:

> E poichè uno de' più necessari requisiti, che si ricerca nelle nuove pubblicazioni d'Opere di celebri Scrittori, è quello, a mio giudizio, di praticare una somma esattezza e correzione ne' testi delle medesime, consultando a tale oggetto le migliori e più accreditate edizioni, onde verificare quale ne sia l'ottima da doversi seguitare, valendosi poi dell'altre buone come di un aiuto ne' casi dubbiosi; perciò, in mancanza di tali aiuti per non vi essere che quello de' due testi mss. non molto sicuri, come io andrò divisando; allorchè io mi sono incontrato in qualche passo che mi è sembrato guasto, ho creduto conveniente di lasciarlo come stava, e di accennarlo soltanto con questo segno *, come si osserverà in alcuni pochi luoghi, invece di farmi lecito di stendere arbitrariamente la mano a correggerlo a capriccio, lasciando al giudizio degli eruditi leggitori l'interpretarlo a loro piacimento[10].

Trascurando di approfondire un interessante riferimento all'interpunzione – che ribadisce un'idea diffusa all'epoca («l'interpunzione [...] tanto aiuto apporta per la più facile intelligenza d'ogni scrittura e specialmente di antico Autore»[11]) – andrà sottolineato come l'attenzione alle diverse edizioni di un testo si estendeva alle possibili contraffazioni, per cui Poggiali suggeriva alcune modalità per individuare l'edizione «ottima», contro quelle contraffatte e scorrette. Il riferimento era ancora alle novelle di Sacchetti, e in particolare al rapporto che si instaura tra manoscritti e stampe:

> Molti poi sono i Codici che del Novelliero del Sacchetti si trovano in varie pubbliche e private Librerie; e da questa stessa moltitudine assai chiaramente si scorge in quale stima fosse tenuto l'Autore [...]. Ma il vero si è che tutti sono, qual più e qual meno, mancanti e scritti assai posteriormente ai tempi in cui fiorì il Sacchetti; ed in alcuni si ravvisa della variazione nell'ordine delle Novelle, oltre all'essere più o meno stati mutilati secondo l'arbitrio de' Copiatori. I due sopraccennati della Laurenziana, che sembrano scritti sul principio del secolo XVI, sono però non solo i più antichi e migliori d'ogni altro che se ne conosca, ma sono ancora quei medesimi dai quali furono per lo più ricavati tutti gli altri in varj tempi, fino a che queste Novelle si resero pubbliche con la stampa. Di questi due Codici si valse dunque il benemerito Bottari per la sua edizione, come de' migliori che fin da quel tempo gli riuscì di ritrovare, benchè i medesimi non

zione della Società Tipografica. Si seguirà lo stesso criterio per altre edizioni che presentino situazione analoga.

[10] Ivi, pp. VI-VII.

[11] Ivi, p. VII.

> contengano che sole 258 Novelle delle 300 che il Sacchetti ne scrisse [...]. Il vivissimo desiderio che io nutriva di pubblicare intero il presente Novelliere, mi confortò a ricercare con ogni premura, non solo in Firenze ma in molte parti d'Italia, qualche Codice di maggiore antichità e più compito de' surriferiti, prima di principiare la nuova edizione; ma ho avuto il rincrescimento che le mie diligenze sieno riuscite del tutto infruttuose[12].

Poggiali non parlava della sostituzione di parole (o di frasi) da lui compiute quando la lezione presente in codici manoscritti o in una delle stampe censite era giudicata migliore di quella del testo di riferimento. In varie note al piede della pagina (per lo più di carattere linguistico) riportava invece, sotto la voce «Altro» o le sigle «Al.» e «Ms.», lezioni diverse, senza per altro aggiungere le specifiche fonti.

Per le sue caratteristiche di collezionista-editore, Poggiali (che era in relazione, anche nei primi dell'Ottocento, con studiosi, bibliotecari e altri collezionisti) offriva un modello di edizione anche per i redattori della Società Tipografica, che in numerose occasioni non esitarono a ricorrere alla stampa livornese, trascrivendone il testo o riproducendo l'edizione *in toto*.

Anche in altri casi, per altro, i promotori e i collaboratori della Società Tipografica de' Classici riproducevano, rispettandone tutte le scelte, un'edizione precedente, da loro individuata come la migliore, soprattutto per la cura prestata al testo. Lo si vede nella riproduzione fedele della *princeps* del *Trattato del governo della famiglia di Agnolo Pandolfini*[13], uscita per i tipi della stamperia Tartini e Franchi, a Firenze, nel 1734: l'ampia introduzione dell'edizione fiorentina presentava le ragioni della *constitutio textus* in base ai codici utilizzati, e le stesse vengono offerte ai lettori dei primi dell'Ottocento dalla nuova edizione milanese.

Esemplifica bene la scelta di riprodurre fedelmente un'edizione preesistente, senza alcuna nuova indicazione né bibliografica né editoriale, e senza alcun apparato aggiunto, anche la pubblicazione dell'*Ercolano* di Benedetto Varchi[14]. Questa edizione, in particolare, è interessante come esempio della stratificazione di informazioni, giudizi, considerazioni di varia natura che si veniva a creare con la pubblicazione, nella nuova stampa della Società Tipografica, di tutte le lettere dedicatorie e delle prefazioni di varie edizioni precedenti. Il volume si apriva, infatti, senza alcuna nota di presentazione, con la *Lettera dedicatoria di Monsig. Gio. Bottari All'illustriss. Sig. Marchese Cav. Neri Corsini*, cui segue la lunghissima *Prefazione di Monsignor Giovanni Bottari*, già pubblicata – come precisava una nota a piè di pagina richiamata in corrispondenza del titolo *Prefazione*: l'unico riferimento implicito alle edizioni dalle quali il testo è stato tratto – «nella lodata Edizione di quest'Opera fatta in Firenze da' Tartini e Franchi 1730. In 4°., ed in

[12] Ivi, pp. IX-X.

[13] *Trattato del governo della famiglia di Agnolo Pandolfini, colla vita del medesimo scritta da Vespasiano da Bisticci*, 1802.

[14] *L'Ercolano. Dialogo di Messer Benedetto Varchi nel quale si ragiona delle lingue ed in particolare della toscana e della fiorentina*, 1804.

quella di Padova pel Comino 1744. V. 2 in 8.»; prima delle pagine dell'*Ercolano*, infine, era riprodotta la dedicatoria della *princeps*, uscita per i Giunti a Firenze nel 1570 (*Lettera de' Giunti al Serenissimo Principe di Toscana Nostro Signore*)[15].

Non diverse, per quanto riguardava il testo, le scelte di molte edizioni per le quali era stato tuttavia deciso di pubblicare pagine biografiche e commenti nuovi.

Ne offre un esempio l'edizione dell'*Arcadia di Jacopo Sanazzaro*[16], uscita con la vita scritta da Giambattista Corniani – che stava pubblicando a Milano (dopo un'anticipazione nel 1796) la sua grande opera *I secoli della letteratura italiana dopo il suo risorgimento*[17] – e un commento di Luigi Portirelli, professore al liceo di Brera. Nella «memoria» indirizzata a Melzi, Ferrario ricordava Ottavio Morali come curatore della *Coltivazione* di Luigi Alamanni e di *Le Api* di Giovanni Rucellai, pubblicati in un unico volume nel 1804: in realtà venivano riprodotte le annotazioni di Giuseppe Bianchini e di Roberto Titti (diffuse nel Settecento da un'edizione dei Remondini, la cui prima stampa era del 1751) e l'intervento di Ottavio Morali era con tutta probabilità solo quello prettamente redazionale di scegliere sia le pagine di Tiraboschi da riportare per la «Vita» di Alamanni sia le testimonianze esistenti sulla vita di Rucellai. E tuttavia questi interventi sono una testimonianza del lavoro redazionale compiuto dai letterati gravitanti intorno alla Biblioteca di Brera (Morali era appunto uno dei bibliotecari braidensi, collega di Ferrario e Gironi, come si è già visto).

Merita di essere citata anche l'edizione delle *Rime* di Francesco Petrarca, perché, già nel frontespizio, veniva richiamata l'annotazione compiuta da Francesco Soave: il commento era stato affidato a lui in quanto «seppe con sì leggiadri versi trasportare nell'Italiana favella gli Idilj del soavissimo Gesner»[18]. Nella «Lettera agli Editori» che apre il volume, Soave si limitava a scrivere di avere pensato inizialmente di utilizzare i commenti di Muratori e di Tassoni, decidendo poi di «stendere *lui* medesimo sopra d'ogni componimento alcune brevi annotazioni» e di collocarle «tutte insieme alla fine di ciascun tomo»[19]. Nessuna attenzione al testo, e di conseguenza nessuna nota particolare e nessun intervento, così che nel 1814, redigendo la scheda per l'edizione delle *Rime*, Gironi non faceva riferimento alcuno al testo sul quale Soave aveva lavorato, ma indicava ciò sarebbe stato necessario in futuro: la verifica del testo di Petrarca. Scriveva infatti Gironi: «Non si creda che la revisione delle Rime del Petrarca dopo tanti studj e dopo tante edizioni non possa essere tuttavia utile oggetto dello studio dei dotti, poi-

15 Nota a «Prefazione», in *L'Ercolano. Dialogo di Messer Benedetto Varchi* cit., p. VIII.

16 *Arcadia di M. Jacopo Sanazzaro, con la di lui vita scritta dal consigliere Giambattista Corniani e con le annotazioni di Luigi Portirelli*, 1806.

17 Giambattista Corniani, *I secoli della letteratura italiana dopo il suo risorgimento*, Milano, Alla tipografia dipartimentale, 1804-1813. Nel 1796 Corniani aveva pubblicato a Bassano, con i Remondini, *I primi quattro secoli della letteratura italiana dopo il suo risorgimento*.

18 «Agli associati», in *Le Rime di Francesco Petrarca, illustrate con note dal P. Francesco Soave, Professore di filosofia all'Università di Pavia*, 1805. Soave aveva tradotto, e pubblicato nel 1781, *I Nuovi Idilli di Salomon Gessner* (Vercelli, Stamperia Patria, per Ludovico Franco).

19 Francesco Soave, «Agli editori», in *Le Rime di Francesco Petrarca* cit., p. V.

chè molte cose si potrebbero trarre da buoni codici e da antichi scrittori, le quali ritornerebbero in profitto di una nuova e più accurata ristampa»[20]. Un lavoro sul testo che non avrebbe potuto fare Soave, filosofo ma non filologo.

Molto più interessanti, per il discorso qui condotto, sono le edizioni nelle quali compaiono osservazioni relative ai testi riprodotti: sebbene la scelta fosse pressoché sempre quella di trascriverli da precedenti edizioni, gli editori si interrogavano sulla correttezza testuale e sulla possibilità di migliorare ulteriormente il testo stampato.

Nelle edizioni che portavano note testuali, i criteri che avevano presieduto la scelta dell'edizione di riferimento erano comunicati esplicitamente, e si fondavano su ragioni sia bibliografiche (compresa la correttezza tipografica), sia testuali: l'autorità dei codici, in particolare i più antichi, in quanto considerati come quelli che, essendo più vicini al tempo della scrittura, trasmettono più fedelmente il testo dell'autore, o i codici con il testo più ampio e presumibilmente completi. L'idea di ricorrere al codice più antico come il più vicino all'originale, predominante nelle scelte ecdotiche degli ultimi decenni del Settecento, continua dunque a influenzare le scelte ecdotiche degli editori del primo Ottocento, compresi quelli della Società Tipografica de' Classici Italiani.

Introducendo l'edizione da lui curata del *Decameron*, Giulio Ferrario annotava: «Ma è tempo oramai di dar contezza dell'ordine e del metodo che per noi si è tenuto nel formare la presente Edizione. E primieramente confesseremo con sincerità di esserci attenuti fedelmente sì nella lezione che nella punteggiatura all'Edizione di Livorno»[21]. La scelta del testo di riferimento cadeva sull'edizione a suo tempo edita da Poggiali, perché, come scrive l'editore milanese, «fu formata sul codice di Francesco d'Amaretto Mannelli, esemplare che fu trascritto in tempi al Boccaccio assai vicini, sull'originale istesso dell'Autore, e da Persona nel fatto della gentil favella Toscana quanto altri mai, intelligente: codice che perciò si dee reputar l'*ottimo* fra quanti ne ha l'Italia, siccome è da tutti meritamente appellato»[22]. Da parte sua, Ferrario inseriva a piè di pagina annotazioni e commenti tratti da vari autori, trascrivendo in particolare le note di Mannelli (indicandole sempre con la sigla M.).

Sono spesso le note degli Editori[23], o eventualmente le pagine biografiche redatte appositamente dai collaboratori della Società Tipografica (che nella bi-

[20] *Bibliografia od elenco ragionato delle opere contenute nella collezione de' Classici Italiani* cit., p. 137.

[21] Giulio Ferrario, «Prefazione» a *Decameron di Messer Giovanni Boccaccio corretto ed illustrato con note tratte da varj dal Dott. Giulio Ferrario*, 1803, p. XVI. L'«Edizione di Livorno» rimandava a Poggiali e a *Decamerone di messer Giovanni Boccaccio cittadino fiorentino*, Londra, si vende in Livorno presso Tommaso Masi, e comp., 1789-1790.

[22] Ivi, p. XVII.

[23] Per evitare il generarsi di una confusione nell'uso della parola «editore» (nelle altre pagine destinata a chi cura la pubblicazione del testo), si indicheranno in questo capitolo, con l'iniziale maiuscola e con il plurale, «Editori», i soci fondatori della Società Tipografica: molte note introduttive portano infatti «editori» nel titolo e hanno in calce (soprattutto nei primi anni della collezione) la firma «Ferrario, Giusti, e C.°» o «Giusti, Ferrario, e C.°», proprio a indicare i

bliografia delle opere degli scrittori citano anche le loro stampe più importanti), a indicare l'edizione cui si è ricorsi per la nuova pubblicazione: nella maggior parte dei casi si trattava di edizioni settecentesche, con una preferenza accordata a quelle uscite dall'impresa dei Comino-Volpi. Non era raro che venissero inserite varie osservazioni sulle caratteristiche delle diverse edizioni esaminate per l'allestimento della nuova, ciò che conferma una particolare attenzione dei promotori e dei collaboratori della Società Tipografica per la scelta del testo da pubblicare.

Cardine dei criteri sui quali si fondava la scelta del testo da riprodurre nella nuova edizione era, dunque, l'individuazione delle stampe precedenti giudicate migliori e il loro confronto. Anche un numero di esempi molto limitato, ma di rilievo, può darne una significativa documentazione:

> Ma il Cortegiano ancora non potè sottrarsi al rigore della Congregazione dell'Indice, se non con alcune emendazioni fatte nel 1576 da Camillo figliuolo dello stesso Castiglione. Intera non di meno e come stava già nel suo originale, noi presentiamo al Pubblico la nuova edizione di quest'opera, e quantunque per l'Ortografia serviti ci siamo particolarmente della bella edizione Cominiana del 1755, abbiamo tuttavolta restituiti a' loro luoghi tutti que' passi, che in questa ancora stati erano mutilati.
> («Gli editori», in *Il libro del Cortegiano del Conte Baldessar Castiglione*, 1803, pp. V-VI)

> Ma in tutte le molte edizioni del Guicciardini fatte prima del 1775. si troncarono per politiche ragioni alcuni passi, che furono poscia in Latino pubblicati in Basilea. L'edizione pertanto di Firenze colla data di Friburgo 1775. è la prima, che presentate abbia al Pubblico queste Storie in ogni parte compiute. Essa fu formata sopra il manoscritto, che corretto di proprio pugno dell'Autore, attualmente conservasi nella Biblioteca Malabecchiana.
> Sopra di una tale edizione formata abbiamo noi ancora la nostra [...]. Anzi noi ci lusinghiamo, che ancor più esattamente debba essere la nostra, perchè alcuni luoghi emendati abbiamo di quella del 1775. co' riscontri da noi fatti con altre edizioni, e specialmente con quella di Firenze del 1561[24].
> («Prefazione degli Editori», in *Istoria d'Italia di M. Francesco Guicciardini, Gentiluomo fiorentino*, 1803, pp. XV-XVI)

> Il testo dell'edizione di Livorno colla data di Filadelfia 1796, che fu reso alla più perfetta lezione mercè la giudiziosa sollecitudine del Chiarissimo Cav.

soci della Società, sebbene l'estensore dei vari scritti sia presumibilmente sempre Ferrario. Nel citare da queste note si daranno per sottintese, anche quando presenti, le firme poste in calce.

[24] È interessante anche il seguito della citazione, che riguarda la decisione di conservare l'ortografia dell'autore, «i quali fanno alterare alquanto il suono della sillaba, e sebbene a' giorni nostri contrarj sarebbero a' grammaticali precetti, fanno nondimeno sentire un non so che di originalità» («Prefazione degli Editori», in *Istoria d'Italia di M. Francesco Guicciardini, Gentiluomo fiorentino*, 1803, pp. XV-XVI).

Giovambattista Baldelli, e che meritamente primeggia fra i testi di tutte le altre edizioni di Machiavelli, fu da noi, per quanto ci fu possibile, specialmente seguito. Non abbiamo tuttavolta ommesso di collazionarlo di continuo coll'edizione fatta in Firenze nel 1782., edizione, la quale, comechè macchiata di qualche difetto, voleva non di meno consultarsi, perchè fu da' suoi editori realmente riscontrata sopra i Mss. originali. Nelle correzioni però abbiamo noi pure costantemente tenuto a riscontro l'edizione della Testina, così detta per esservi sopra i frontespizj delle diverse opere il ritratto dell'autore a mezzo busto, che fu fatto nel 1550 [...].
(«Gli editori ai loro associati», in *Opere di Niccolò Machiavelli, cittadino e segretario fiorentino*, 1804, p. V.)

Ma qual è mai il metodo, al quale noi attenuti ci siamo nel formare quest'edizione? Pochissimi cenni basteranno per rispondere a quest'interrogazione. Noi adunque abbiamo scrupolosamente seguita la magnifica edizione dell'Hertzhauser (Venezia, 1733) facendovi solo alcuni piccioli cangiamenti quanto all'ortografia. Abbiamo però avuto continuamente sott'occhio anche più altre edizioni, e specialmente la vistosa di Londra 1801, della quale abbiamo anzi corretto nel solo primo volume oltre a cento errori, la maggior parte di una somma importanza. Laonde può la nostra edizione per ogni diritto vantarsi superiore ad ogni altra, siccome per molti pregi tipografici, così ancora per l'esatta correzione del testo.
(«Gli Editori», [ma Robustiano Gironi], in *Dell'Istoria delle guerre civili di Francia (dal 1547 al 1598) di Arrigo Caterino Davila*, 1807, p. XIV.)

Quanto [...] alle *Stanze*, abbiam anzi creduto bene di attenerci alle edizioni Cominiane. Alle *Stanze* poi aggiunto abbiamo l'*Orfeo* a cui deesi per l'età sua il primato su tutti i componimenti teatrali [...]. In questo dramma noi seguito abbiamo la tanto pregiata edizione del P. Ireneo Affò, Venezia *1776*., edizione fatta su di un antico codice, in cui l'*Orfeo* è non solo ridotto alla sua migliore lezione, ma è corredato ancora di belle note ed osservazioni.
(«La Società Tipografica de' Classici Italiani al colto pubblico», *Le Stanze e l'Orfeo ed altre poesie di Angelo Poliziano*, 1808, p. 4)

È evidente l'importanza della *recensio* e della *collatio* delle stampe: il confronto che portava alla scelta non si limitava allo spoglio dei repertori bibliografici (per quanto a volte ricchi di notizie), ma richiedeva l'esame autoptico degli esemplari, favorito dalla facilità degli editori di accedere alle biblioteche milanesi, quelle aperte al pubblico e quelle dei collezionisti.

Lo conferma la seguente citazione, tratta da una lettera di Francesco Reina che, inviata a Giulio Ferrario, poneva in primo piano i problemi relativi al testo delle diverse edizioni della *Circe* di Giovan Battista Gelli: «La celebre edizione della Circe fatta dal Torrentino splendidamente nel 1549. e citata dalla Crusca varia molto dal testo, che tu fai compilare. Recamene il frontespizio, perchè io

scopra quale esso sia»[25]. È ancora Reina, nelle *Notizie intorno alla vita ed alle opere di Giovanbattista Gelli*, inserite nel terzo volume delle *Opere* dello scrittore, a soffermarsi sulle diversità delle edizioni della *Circe* («Uscì la *Circe* nel *1549.*, e fu per lo spaccio grande ristampata nel *1550.* con notabili cangiamenti, non avvertiti dagli Accademici della Crusca, che non curaronsi di questa pregevolissima Edizione»[26]) e dei *Capricci del bottaio*:

> Egli pare evidente, per la mentovata Lettera *10.* Marzo del Gelli al Baroncelli, che questa Edizione non contenesse più di otto Dialoghi. Eppure la stessa trovasi in dieci Dialoghi nella Biblioteca di S. Marco di Venezia, ed altrove. Le variazioni, che vi si scorgono nel frontespizio, giusta le differenti descrizioni, ne danno a credere, che il Torrentino vi facesse alcune delle sue solite alterazioni[27].

Non ci si poteva aspettare altro, dentro il quadro complessivo delle riflessioni ecdotiche del primo Ottocento: l'attenzione al testo si manifestava principalmente nella scelta di una stampa considerata più corretta delle altre, dalla quale trascrivere il testo da pubblicare, correggendo singole lezioni, sulla base del confronto con altre edizioni, o, eventualmente, con uno o più codici manoscritti.

Alcune edizioni della Società Tipografica mostrano tuttavia, nelle osservazioni dedicate alle scelte ecdotiche, che erano stati tentati alcuni approfondimenti, a partire dai quali è possibile trarre ulteriori spunti di riflessione sul piano teorico e metodologico. In questi casi le questioni testuali erano presentate e discusse dal curatore (del quale spesso era indicato il nome in frontespizio[28]), e a volte erano accompagnate da uno specifico apparato di varianti. E tuttavia, secondo la consuetudine ecdotica settecentesca, l'apparato era fondato ancora su criteri soggettivi e, quasi sempre, non rispettava alcun ordine gerarchico o cronologico e non riportava le fonti delle diverse lezioni, affidando queste ultime al lettore perché scegliesse quelle che a lui sembravano migliori, secondo le sue competenze o il suo gusto.

2. Il primo volume: l'edizione delle *Istorie fiorentine*

Il primo volume della Collezione de' Classici Italiani, le *Istorie fiorentine* di Giovanni Villani[29], che esce nel luglio del 1802 per la cura di Robustiano Giro-

[25] Lettera di Francesco Reina a Giulio Ferrario, del 16 giugno 1803, in AG XIII, 5, 1, 30. La lettera è inedita, ma il passo è già stato richiamato in A. Cadioli, *La prima serie della collezione dei* Classici Italiani cit., p. 61.

[26] F. R. [Francesco Reina], *Notizie intorno alla vita ed alle opere di Giovanbatista Gelli, scritte da F. R.*, in *La sporta. Commedia di Gio. Battista Gelli, accademico fiorentino*, volume terzo [delle Opere], 1807, p. XII.

[27] Ivi, p. XV.

[28] Quando il nome del curatore non è indicato, è spesso possibile conoscerlo, perché rivelato esplicitamente dalla *Bibliografia od elenco ragionato delle opere contenute nella collezione de' Classici Italiani* (cit.) uscita a completamento della collezione nel 1814.

[29] *Istorie fiorentine di Giovanni Villani, cittadino fiorentino, fino all'anno MCCCXLVIII*, 1802.

ni, si muoveva già nella direzione appena indicata, suggerendo alcune considerazioni ecdotiche, che, per molti aspetti, si possono estendere ad altre edizioni della Società Tipografica.

La «Prefazione degli editori» – non firmata ma scritta dallo stesso Gironi – si soffermava in numerose pagine sulle ragioni che avevano portato alla nascita della collana e alla scelta dei titoli in programma, ma, introducendo in particolare le *Istorie fiorentine*, forniva una spiegazione «intorno al metodo da noi tenuto nel formarne l'edizione, ed intorno al testo, cui abbiamo stimato opportuno di seguire»[30].

La scelta delle modalità di pubblicazione veniva ricondotta esplicitamente ai lettori cui era indirizzata la collezione: «E primieramente il nostro principale scopo fu di rendere, per quanto ci fosse possibile, meno difficile a' nostri Leggitori l'uso delle opere, che loro presentiamo»[31]. Da questo intento derivava l'aggiunta, in questo come in molti altri volumi della collezione, di ampie informazioni bio-bibliografiche e, spesso, delle annotazioni necessarie alla comprensione del testo; la volontà di raggiungere lettori colti ma non specialisti non impediva all'editore, tuttavia, di rilevare alcune questioni filologiche, sorte di fronte alla scelta di quali lezioni mettere a testo.

Poiché nei codici e nelle stampe che hanno trasmesso nei secoli il testo della cronaca di Villani si trovavano lezioni diverse, Gironi, dopo aver dichiarato di riprendere il testo dall'edizione curata da Ludovico Muratori (uscita nell'ambito dei *Rerum Italicarum Scriptores*[32]), affermava:

> Dalla selva poi delle varianti, di cui è forse soverchiamente ricca l'edizione del Muratori, scelte abbiamo talvolta quelle espressioni, che ci sembrarono più coerenti al sentimento dello Scrittore, od alla verità della dizione, e della Storia, e queste sostituite abbiamo nel testo originale. Così là dove nel C. I. del l. I. il testo diceva *a quelli, che sapranno*, sostituito abbiamo *a quelli che saranno*: il che rende non solo chiaro, ma anche giusto, e vero il sentimento dello storico[33].

L'editore ricorreva alla tradizionale prassi ecdotica in uso in quello che si può definire (trasferendo un'espressione degli storici del libro negli studi di letteratura italiana) l'«Antico Regime Filologico»: l'emendazione *ope ingenii*, fondata sulla conoscenza dello scrittore e del suo *usus scribendi*, o del contesto testuale del passo da emendare. Nulla di nuovo, dunque, così come frequente era la con-

[30] [Robustiano Gironi], «Prefazione degli editori», in *Istorie fiorentine di Giovanni Villani*, p. XI.

[31] *Ibidem*.

[32] *Rerum Italicarum scriptores ab anno aerae christianae quingentesimo ad millesimumquingentesimum*, [...], Mediolani, Ex typographia Societatis Palatinae in Regia Curia, 1728 [t. 13]. Gironi indica la data 1729, che si riferisce in realtà a *Rerum Italicarum scriptores ab anno aerae christianae quingentesimo ad millesimumquingentesimum*, [...], Mediolani, Ex typographia Societatis Palatinae in Regia Curia, 1729 [t. 14], che continua la cronaca di Giovanni, condotta da Matteo e Filippo Villani.

[33] [R. Gironi], «Prefazione degli editori» cit., p. XI.

suetudine sia di introdurre direttamente nel testo la lezione ritenuta migliore, sia di aggiungere un apparato di lezioni varianti, che, nel caso delle *Istorie fiorentine*, veniva collocato a chiusura di volume da Gironi, che ne spiegava così le ragioni: «Le varianti stesse di maggiore importanza, che dal Muratori poste furono a piè di pagina, noi trasportate le abbiamo alla fine di ciascun volume, onde rendere più sciolto lo studio di quelli, che bramano di apprendere la Storia, piuttostochè le varie lezioni, de' varj codici antichi»[34].

La distinzione porta in primo piano il riferimento a tipi di lettori e a modalità di lettura diverse, e la scelta di porre a fine volume l'apparato variantistico (la presenza del quale sottolinea l'importanza attribuita dall'editore anche a letture interessate a conoscere le differenti lezioni) non avrebbe messo in difficoltà quei lettori che erano interessati solo alle notizie storiche.

Esplicitamente dettata dalla necessità di una «più agevole» lettura era anche la modernizzazione dell'ortografia. Anche per questa scelta si dovrebbe dire: nulla di nuovo, essendo quella più diffusa nel corso del Settecento, e tuttavia Gironi dichiarava di avere conservato, in vari punti, l'ortografia «del Villani», per «qualche grazia aggiungere all'Originale serbando una certa qual patina di antichità»[35]. L'attenzione per la scrittura dell'autore, per altro, era offerta, proprio a proposito dell'ortografia, nella sottolineatura di varie forme grafiche presenti in modo non uniforme: «il Villani medesimo è assai incostante, e indeterminato nell'uso dell'Ortografia»[36].

Nello scritto di Gironi si incominciava dunque a intravedere uno dei punti più interessanti della collezione, per quanto riguarda le modalità di pubblicazione: la necessità di trovare un percorso ecdotico diviso tra le esigenze del lettore non specialista e la volontà di dar conto delle problematiche testuali (per quanto individuate da una consapevolezza ancora limitata), il cui approfondimento si rivolgeva a lettori più colti.

Ne offre un ulteriore esempio la discussione, prettamente filologica, che Gironi introduceva nella prefazione delle *Istorie fiorentine*, entrando direttamente nella polemica che opponeva i sostenitori delle scelte di Lodovico Muratori e i suoi detrattori, i quali, da Firenze, accusavano l'editore di non avere utilizzato il testo del fiorentino codice Davanzati, a favore del codice Recanati, conservato alla biblioteca Marciana di Venezia[37]. Gironi, precisato che il testo di Muratori aveva fatto riferimento all'«edizione de' Giunti del *1559*, alla quale non fece l'editore, che sostituire in qualche luogo le migliori lezioni, ed alcuni capitoli del codice Recanati, che in quella mancavano»[38], aggiungeva che per l'edizione milanese settecentesca «il manoscritto Recanati» venne «dal Muratori, e

[34] Ivi, pp. XI-XII.

[35] Ivi, p. XIII.

[36] Ivi, p. XII.

[37] Il codice Recanati era così definito dal nome di chi lo aveva posseduto, Giovan Battista Recanati.

[38] [R. Gironi], «Prefazione degli editori» cit., p. XIII.

dall'Argelati posto a confronto con un antico codice manoscritto pergameno *d'età certamente vicina, se non uguale a quella dello stesso autore, che conservasi nella Biblioteca Ambrosiana*, col quale fu trovato in tutto concorde»[39].

Rivendicata l'importanza, per la sua antichità, del codice di Recanati (secondo Muratori: «*librum putem eodem seculo XIV, quod Villanus auctor floruit, fuisse exaratum*»[40]), Gironi alimentava ulteriormente la polemica, definendo a suo dire erronee alcune lezioni dell'«esemplare del Davanzati»: quel codice, «di cui va tanto glorioso l'Anonimo di Firenze, dimostrarsi potrebbe agevolmente, ch'esso non ha tutto quel valore, che gli viene da' Fiorentini attribuito»[41], e che «Molte altre ragioni addur si potrebbero in difesa del codice Recanati»[42].

La polemica sul codice cui ricorrere – manifestazione anch'essa delle discussioni già in corso tra Milano e Firenze, dedicate in particolare alle questioni linguistiche – sarebbe continuata fino agli anni Venti, quando Ignazio Moutier, nella premessa alla nuova edizione della cronaca di Villani uscita a Firenze nel 1823[43], avrebbe accusato a sua volta gli editori milanesi di aver rinunciato, per difendere Muratori, di rivolgersi «a Firenze per aver piena contezza dei molti e buonissimi codici che ci sono, col riscontro dei quali sarebbero indubitatamente riusciti a formare un'edizione quale l'Italia desiderava»[44]. E avrebbe ribattuto, punto dopo punto, nonostante i numerosi anni trascorsi, all'accusa di lezioni scorrette del codice fiorentino, che a suo tempo Gironi aveva formulato[45].

La polemica di Gironi nei confronti dei fiorentini, e la sua ripresa, oltre vent'anni dopo, da parte di Moutier, mostra come un'edizione della Società Tipografica possa entrare nel dibattito filologico, quando il testo pubblicato è corredato da riflessioni e da dichiarazioni che riguardano le scelte testuali.

3. Le edizioni della *Gerusalemme liberata* e della *Secchia rapita*

Robustiano Gironi confermava, nella curatela di altre edizioni e in particolare nella stesura delle note introduttive, la sua attenzione per la trasmissione dei testi e per le diverse lezioni che nel tempo si erano insediate per errori o per cambiamenti operati in stamperia; le sue osservazioni, tuttavia, ma soprattutto

[39] Ivi, pp. XIII-XIV.

[40] Così Villani citato da Gironi (ivi p. XIV).

[41] Ivi, p. XIV.

[42] Ivi, p. XV.

[43] *Cronica di Giovanni Villani, a miglior lezione ridotta coll'aiuto de' testi a penna*, Firenze, Magheri, 1823. L'editore del testo, anche se non c'è la sua firma esplicita, è Ignazio Moutier.

[44] «Al lettore gli editori», ivi, p. XI. In una nota (nota a, p. XI, ma la citazione a p. XII), Moutier scrive che «per fare una buona edizione di questa Cronica, bisognava ricorrere a' più antichi e reputati Mss. e non fidarsi ciecamente a qualunque primo fosse capitato alle mani, e molto meno a ciò che per altri era stato fatto».

[45] Lo scritto di Moutier è per altro molto ricco di significative riflessioni ecdotiche, che vanno però collocate in un contesto cronologico diverso da quello che si sta qui presentando in riferimento alle edizioni della Società Tipografica de' Classici Italiani.

il suo diretto agire sui testi, rivelavano come ancora, nonostante una maggiore attenzione alla storia editoriale, si intervenisse sul testo scelto come riferimento, sostituendo lezioni di un'edizione con quelle di un'altra, secondo una personale valutazione dello stile dell'autore e per facilitare la comprensione al lettore.

Scriveva Gironi nella premessa della *Gerusalemme liberata*, nel 1804:

> Noi adunque ci siamo specialmente attenuti al testo dell'edizione della Crusca (Firenze pe' Tartini, e Franchi *1724.*), ma nel tempo medesimo abbiamo creduto bene di seguire in qualche luogo l'edizione fatta in Genova nel *1590.* da Bernardo Castello, edizione che fu approvata dallo stesso Torquato: nè abbiamo omesso di collazionare talvolta amendue queste edizioni con quella di Livorno del *1802.*, nella quale furono riscontrate tutte le varie lezioni del testo pubblicato dall'abate Serassi. [...] Alla fine di ciascun canto collocate abbiamo le varianti, ma poche, scelte, e quelle soltanto, che o per la loro importanza, o per la notabile loro differenza dal testo da noi seguito ci parve che meritassero di non andarne dimenticate[46].

La contraddizione, se così si può dire, tra la volontà di raggiungere il lettore non specialista e l'interesse filologico che vorrebbe approfondita la storia del testo era manifesta nella frase di chiusura del passo sopra citato: «Nelle annotazioni ci siamo astenuti da tutte le dispute *filologiche*, ben persuasi che ad altro servito non avrebbero, che ad annojare i Lettori [...]»[47].

Ed è proprio quest'ultimo il criterio con il quale Gironi dava alle stampe i classici, nonostante il confronto con il testo delle edizioni precedenti, anche quando queste portano interessanti innovazioni sul piano metodologico. È il caso, emblematico, dell'edizione del 1744 della *Secchia rapita*, che Gironi prende come riferimento per il testo della nuova edizione nella collana della Società Tipografica: «Io adunque mi sono attenuto, per quanto mi fu possibile, diligentemente alla magnifica edizione fatta in Modena nel 1744 per *Bartolommeo Soliani*, colle cure del dottissimo sig. *Giannandrea Barotti*, collazionandola però di continuo con quella di Ronciglione, ossia di Roma del 1624»[48].

La scelta di riprodurre l'edizione del 1744, uscita per le cure di Giovanni Andrea (Giannandrea) Barotti[49], era pressoché inevitabile, per il valore assunto nel

[46] [Robustiano Gironi], «Prefazione», a *Gerusalemme Liberata di Torquato Tasso, con annotazioni*, 1804, pp. XXVII-XXVIII.

[47] *Ibidem*.

[48] Robustiano Gironi, «Vita di Alessandro Tassoni», in *La secchia rapita, poema eroicomico, di Alessandro Tassoni, con la vita e le note compilate da Robustiano Gironi*, 1806, p. XXXII. Il richiamo è a Alessandro Tassoni, *La secchia rapita poema eroicomico di Alessandro Tassoni* [...] *colle dichiarazioni di Gaspare Salviani* [...] *s'aggiungono la prefazione, e le annotazioni di Giannandrea Barotti* [...] *le varie lezioni de' testi a penna, e di molte edizioni; e la vita del poeta composta da Lodovico Antonio Muratori*, Modena, per Bartolommeo Soliani, 1744 (poi citata come Tassoni, *La secchia rapita*, 1744).

[49] Giovanni Andrea Barotti (1701-1772), dopo la laurea a Ferrara *in utroque iure* si dedicò alla letteratura e alla curatela di testi letterari. È noto soprattutto per la cura dell'edizione delle *Opere di Lodovico Ariosto* (Venezia, Pitteri, 1741), corredata dalla *Vita di Lodovico Ariosto*.

corso del Settecento da quella stampa. Si trattava infatti di un'edizione innovativa, che, già nella prefazione, introduceva rilevanti osservazioni che avrebbero potuto aprire un'approfondita riflessione metodologica, oltre che considerazioni specifiche sul piano testuale della *Secchia*.

Barotti vi dichiarava infatti, esplicitamente, il suo intento di «esporre minutamente la Storia di tal Poema dalla sua origine, e nascimento fino all'ultime stampe del medesimo», ricorrendo «principalmente, e quasi unicamente» alle lettere di Tassoni inviate «al Canonico Albertino Barisoni Padovano, e al Canonico Annibale Saffi Modenese, che presso gli Eredi d'ambidue si conservano originali»[50]. Ricostruendo dunque le diverse fasi della stesura del poema, l'editore correggeva date che, pur tramandate dagli studi critici, erano a suo dire imprecise; presentava modifiche e integrazioni alle informazioni possedute, grazie appunto al ricorso all'epistolario dello scrittore; studiava le vicende editoriali e analizzava le diverse edizioni, sia quelle sorvegliate dall'autore («quelle stampe, in cui dal Poeta si ebbe mano, e intelligenza»[51]) sia quelle uscite postume. La storia della stampa – con le difficoltà incontrate dallo scrittore, prima per l'autorizzazione a stampare (e le modifiche via via introdotte per non avere ostacoli), poi nel corso della stampa, una volta avviata – si intrecciava con la storia delle correzioni e degli interventi di Tassoni. Emblematica l'indagine condotta da Barotti sugli esemplari corretti dopo l'intervento del Papa Urbano VIII, per i quali veniva dimostrato che la seconda stampa, in realtà, non era tale:

> Terminata finalmente che fu la stampa, Urbano VIII. che allora era Papa, si tolse il pensiere di leggerla da capo a fondo, e vi trovò alcune cose, che non gli andavano a gusto. [...] Il Papa doveva ubbidirsi. Le mutazioni furono fatte; ma tuttavia la prima Edizione uscì come stava. Anzi ella è tanta l'abbondanza della prima stampa, e tanta la scarsezza della corretta, che io credo di poter dire, che assai poche copie della seconda fossero impresse, e tante solamente, quante bastavano per affermare con verità, che il Papa era stato ubbidito. Tengo per certo nulladimeno, che non già un'intera stampa di tutto il Poema ne fosse fatta; ma solo di quei foglj, o piuttosto di que' sesti di foglio, dove cadevano le poche mutazioni da Urbano volute[52].

Arricchita, la biografia fu riproposta nel volume *Vita di Lodovico Ariosto e dichiarazioni all'Orlando furioso con li testi del poema in questa novissima edizione, corrette ed accresciute dall'Autore* (Ferrara, Stamperia Camerale, 1771). Su Barotti si veda la voce di Italo Zicàri, «Barotti, Giovanni Andrea», in *DBI*, vol. VI, 1964.

[50] Giovanni Andrea Barotti, «Prefazione dell'autore delle annotazioni, *In cui si forma la Storia dell'Origine, del Lavoro, e delle Stampe* della Secchia rapita, E si dà piena contezza di questa nuova edizione», in Tassoni, *La secchia rapita*, 1744) cit., p. 4 (poi sempre indicata con il solo inizio di titolo: «Prefazione»). Si noti il richiamo, con la terminologia del tempo, alla genesi, alla scrittura, alle edizioni della *Secchia rapita*.

[51] G. A. Barotti, «Prefazione» cit., p. 33.

[52] Ivi, pp. 29-30.

L’attenzione di Barotti sui procedimenti di stampa era altrettanto minuziosa, rilevando come «le otto mutazioni dal Papa ordinate» richiedessero una nuova stampa solo di «otto sesti di foglio», per cui «negli altri foglj non tocchi vi si trovano in ambedue le stampe gli stessi errori notati in fine di ciascheduna, e le medesime lettere o false, o basse, o rovescie, o mal impresse»[53].

Già nel titolo dell’edizione, del resto, si accostavano le «varie lezioni» dei «testi a penna» con quelle delle edizioni a stampa, indicando sinteticamente il metodo utilizzato[54].

Dalla «Prefazione» di Barotti si possono richiamare ancora due aspetti, interessanti per le riflessioni ecdotiche. Il primo è relativo al testo da pubblicare, scelto in rapporto alle ultime correzioni introdotte da Tassoni dopo la lettura e la valutazione di papa Urbano VIII («Per testo del Poema si è seguita fedelmente la stampa di Ronciglione[55] secondo l’ultime correzioni comandate da Urbano, come quella, che dee presumersi (e l’è infatti) la più corretta, perché dall’Autore assistita»[56]). Il secondo riguarda l’apparato inserito al piede della pagina[57]: introdotto «perchè non sia luogo a desiderarsi verun’altra Edizione o fatta prima, o di poi»[58], accoglieva numerose annotazioni e soprattutto una sezione di «Varia Lezione», nella quale erano trascritte, in modo ordinato e con le fonti di provenienza (indicate da sigle) le singole modifiche, le lezioni varianti di tre manoscritti e quelle delle stampe uscite con il controllo dell’autore. Barotti scriveva puntualmente:

> si è avuta la pena di riferire al suo posto tutte le varie, eziandio se minute, Lezioni, e tutte le giunte di qualsivoglia altra Stampa: ed oltre a ciò si sono esattamente incontrati tre Originali di carattere del Tassoni, e sette copie del Poema, e a luogo a luogo stampate si sono le Giunte, e le diverse Lezioni scoperte[59].

A quelle degli «Originali» si aggiungevano le lezioni autografe, affidate come correzioni alle «Lettere di pugno del Poeta»[60] inviate al Canonico Barisoni, cui Tassoni si era affidato a lungo (e invano) per la stampa, prima che questa venisse eseguita a Parigi: le lezioni delle lettere testimoniano l’ampia *recensio* condotta da Barotti per dare il più ampio numero di lezioni introdotte da Tassoni nelle di-

[53] Ivi, p. 30.

[54] Dopo la «Prefazione», Barotti inseriva un ampio «Catalogo delle edizioni della Secchia pervenute a mia notizia. Con alcune Riflessioni sopra le più considerabili delle medesime» (Tassoni, *La secchia rapita*, 1744 cit., pp. 39-44).

[55] Lo stesso Barotti aveva scritto, a proposito di questa edizione, «che in Ronciglione si finge fatta, fu veramente in Roma eseguita. Lo pruovano, e la carta, e i caratteri, e il nome di chi la dedicò a Don Antonio Barberini, cioè Giovambatista Brugiotti Librajo di Roma a quel tempo [...]» (Barotti, «Prefazione» cit., p. 30).

[56] Ivi, p. 34.

[57] Per «il possibile maggior comodo de’ Lettori» (ivi, p. 37).

[58] Ivi, p. 34.

[59] *Ibidem*.

[60] Ivi, p. 35.

verse fasi della scrittura (e in questo senso venivano segnalate anche copie non autografe con lezioni varianti) e delle diverse stampe pubblicate vivente l'autore.

Nulla delle tante osservazioni e dei numerosi materiali posti in primo piano da Barotti veniva ripreso e riproposto da Gironi, che sottolineava invece le modalità di costruzione dell'apparato di varianti («ho ommesso tutte quelle, che mi parvero di niuna, o di ben poca importanza, nella guisa appunto, che ho fatto colla *Gerusalemme* del Tasso»[61]) e indicava di avere selezionato «specialmente quelle lezioni, che erano già le originali nel poema, e che vennero dal Poeta stesso cangiate per obbedire agli altrui comandi; e queste medesime lezioni ho talvolta sostituito nel testo, perchè mi sembrò che meglio gli convenissero. La più parte delle Varianti è presa dalla prima edizione di Parigi, e dai tre manoscritti originali».

Le indagini filologiche di Barotti venivano prese in considerazione da Gironi, che tuttavia introduceva un criterio ecdotico diverso: quando gli sembrava di avere individuato una lezione cambiata da Tassoni per imposizione di altri (per esempio del Papa), metteva a testo l'originale, ripristinando la volontà autoriale e eliminando quelle che, usando altri termini, lo stesso Gironi considera «varianti coatte». Le modifiche sono però frutto di scelte personali e non sistematiche («mi sembrò che meglio gli convenissero»).

L'edizione del Settecento era dunque, metodologicamente, più avanzata, suggerendo spunti ecdotici innovativi, che non vennero fatti propri dagli editori successivi. Per altro, se da un lato Gironi dimostrava di interrogarsi su alcuni problemi testuali, dall'altro confermava di guardare anche al gruppo di lettori cui gli editori si rivolgevano: elemento non secondario se si considerano le caratteristiche generali della Collezione de' Classici Italiani della Società Tipografica.

4. La «scrupolosa fedeltà» è «il primo dovere di un editore»

Una maggiore consapevolezza sulla necessità di interrogarsi sulla correttezza del testo da pubblicare, in rapporto a quanto scritto dall'autore, sembra individuabile nell'editore della *Vita di Benvenuto Cellini*[62], Giovanni Palamede Carpani, autore anche delle annotazioni che accompagnavano il volume uscito nel 1806.

Alla *Prefazione del Signor Dottor Antonio Cocchi*, con la quale si apriva la nuova edizione[63], e a una serie di giudizi critici sull'opera, Carpani faceva seguire un proprio scritto, «L'autore delle note ai lettori», nel quale dichiarava di cre-

[61] [R. Gironi], «Vita di Alessandro Tassoni» cit., p. XXXII.

[62] *Vita di Benvenuto Cellini orefice e scultore fiorentino da lui medesimo scritta, nella quale si leggono molte importanti notizie appartenenti alle arti ed alla storia del secolo 16. Ora per la prima volta ridotta a buona lezione ed accompagnata con note da Gio. Palamede Carpani*, 1806.

[63] *Prefazione del Signor Dottor Antonio Cocchi*, in *Vita di Benvenuto Cellini* cit., p. VII (la citazione in nota). In una nota si dice essere stata la prefazione «alla prima edizione della Vita del Cellini». In realtà nella *princeps* – *Vita di Benvenuto Cellini orefice e scultore Fiorentino, da lui medesimo scritta, nella quale molte curiose particolarità si toccano appartenenti alle arti ed all'istoria del suo tempo, tratta da un'ottimo* [sic] *manoscritto* [...], Colonia [i.e. Napoli], per Pietro

dere necessario «metter sott'occhio al lettore ulteriori osservazioni sulla natura e sulle vicende di questo libro, onde potere così più esattamente informarlo del metodo» utilizzato nell'allestire la nuova stampa[64]. L'editore sperava di migliorare l'edizione, in rapporto sia al testo, «introducendovi moltissime correzioni», sia ai lettori, aggiungendo «varie [...] note risguardanti la lingua e la storia»[65].

In particolare Carpani – pur riconoscendo che «le frequenti sconcordanze, le storpiature de' vocaboli, le costruzioni inesatte e le stravaganti irregolarità ne' periodi devonsi bene spesso considerare come originali»[66] – sottolineava «l'infedeltà» e la «scorrezione» della prima stampa. Quest'ultima era del resto stata rifiutata anche «dai compilatori del Vocabolario della Crusca del *1738*»[67], i quali, per citare esempi da Cellini, ricorrevano a un manoscritto – sebbene, con molta probabilità, non originale – «posseduto in quell'epoca dal chiarissimo *Francesco Redi*»[68].

Il testo tràdito era dunque in uno stato difficilmente accettabile, tanto più che la sua corruttela era stata aggravata dalle stampe contraffatte, che inserirono «non poche arbitrarie ed inutili correzioni, oltre un considerevol numero di nuovi errori tipografici»[69]. L'unica soluzione possibile, secondo Carpani, era quella di tornare alle origini della trasmissione della *Vita*: poiché l'edizione della *princeps* era stata condotta su manoscritti derivati dall'autografo, «sarebbe stata stolida impresa il volere ora ristampare questo libro senza ricorrere di nuovo ai manoscritti per darlo finalmente in una condizione meno sconvenevole alla riputazione, che si è meritata»[70]. Cercato inutilmente il manoscritto cui aveva fatto ricorso la Crusca per citare dalla *Vita* di Cellini, Carpani decise di ricorrere «ad un altro ottimo manoscritto, che si conserva nella Biblioteca Laurenziana di Firenze», e da questo ricavò «tutte le varianti risultate dopo un esatto confronto della prima edizione col detto esemplare»[71].

Il problema della diversità di lezioni, in questo caso, si fa più rilevante rispetto agli altri esempi sopra richiamati: non si trattava infatti, per la *Vita*, di collazionare il testo di più edizioni e di dar conto delle differenze riscontrate, essendo le edizioni esistenti tutte ampiamente scorrette, ma di confrontare la prima stampa (che, come annotava ancora Carpani, ha comunque «sempre un merito sul-

Martello, [senza data, ma 1728] – lo scritto aveva come titolo «Lo stampatore ai lettori» e non aveva firma (ivi, s.i.p., ma p. V).

64 Giovanni Palamede Carpani, «L'autore delle note ai lettori», in *Vita di Benvenuto Cellini* cit. (1806), p. XVII.

65 *Ibidem*.

66 Ivi, p. XVIII.

67 Ivi, p. XIX.

68 *Ibidem*.

69 Ivi, p. XX.

70 *Ibidem*.

71 *Ibidem*.

le altre anche per la sola anzianità»[72]) con i manoscritti, o con un manoscritto preferito agli altri, sebbene anche questi non fossero di mano dell'autore.

La collazione tra la *princeps* e l'esemplare della Laurenziana era stata per altro già compiuta per un'edizione uscita con i tipi di Silvestri, a Milano, un anno prima (1805) dell'edizione della Società Tipografica[73]: dopo l'iniziale inserimento di alcune lezioni corrette, tuttavia, lo stampatore si era limitato a riprodurre «esattamente l'edizione di Napoli» e a rimettere «alla fine dell'Opera le varianti», per altro in numero limitato[74].

La scelta ecdotica di Carpani andava invece nella direzione di sostituire la lezione della *princeps*, quando presumibilmente corrotta o mancante di qualcosa, con il testo del manoscritto:

> Io ho creduto meglio di farne [= delle varianti] un uso diverso, collocandole cioè nel testo quando ho veduto, che sostanzialmente vi riempivano qualche lacuna o vi rettificavano o miglioravano il senso o la costruzione, e trascurandole interamente quando mi sono sembrate inopportune o inutili: e posso con qualche compiacenza assicurare di avere con tale autorevole soccorso resi chiari ed interi infiniti luoghi di questo testo, come potrà facilmente accorgersi chiunque si prenderà la briga di paragonarlo con quello delle edizioni anteriori[75].

Il problema filologico di maggior rilievo, in questo contesto, ma del quale non si aveva ancora coscienza all'altezza cronologica del primo Ottocento, riguardava le modalità con le quali giudicare «corrotto» il testo. Carpani confrontava la stampa con il testo del codice Laurenziano e con le citazioni, tratte dal «codice del *Redi*», riportate dagli Accademici della Crusca nel *Vocabolario*; non tutte le lezioni divergenti, tuttavia, venivano considerate dall'editore allo stesso modo, «perchè talvolta in luogo di migliorare il testo, lo avrebbero reso meno originale, essendovi soppressa qualche parola anche di quelle tutte proprie del nostro autore»[76].

Il procedimento di correzione del testo, ancora tutto dentro l'antico regime filologico, non era tuttavia condotto *ope ingenii*, ma *ope codicum*: le lezioni erano selezionate in base all'*usus scribendi* dell'autore e alla sensibilità dell'editore, il quale tuttavia, confessando «di avere fatta, sebbene assai di rado, qualche picciolissima correzione a *suo* solo arbitrio»[77], ribadiva il principio di fedeltà al

[72] Ivi, p. XX, nota 1.

[73] *Vita di Benvenuto Cellini orefice e scultore fiorentino da lui medesimo scritta*, Milano, Dalla tipografia di Giovanni Silvestri, 1805. La stampa della *Vita* non appartiene a una specifica collana; le pubblicazioni nella Biblioteca scelta incominceranno nel 1813 e 1814.

[74] «L'autore delle note ai lettori» cit., p. XXI.

[75] *Ibidem*.

[76] Ivi, pp. XXI-XXII.

[77] Carpani riporta alcuni esempi delle sue correzioni, nelle quali, in vari casi, si possono riconoscere errori di trascrizione (del tipo: «un poca d'insalata» ⇨ «un poco d'insalata»), in altri correzioni grafiche («gl'occhi» ⇨ «gli occhi»; «esser stato» ⇨ «essere stato»), in altri ancora casi di dubbia interpretazione. Si veda ivi, p. XII, nota 1.

testo cui si è ispirato: «Non sospetti però alcuno, che io abbia con ciò violata quella scrupolosa fedeltà, che è il primo dovere di un editore»[78].

È evidente, nelle parole di Carpani, sia la necessità di ricercare le lezioni più vicine all'originale dell'autore, sia la consapevolezza che non si deve intervenire con correzioni personali: lo strumento filologico cui fare affidamento era ancora solo la collazione e la selezione delle lezioni «migliori». E quando dalla collazione non usciva la soluzione a un problema, l'editore lo segnalava in nota: «Anche i MS. da noi consultati lasciano qui una lacuna»[79].

Conferma quanto detto l'ultima frase dello scritto di Carpani: «Con maggiore quantità di manoscritti e con più estese cognizioni si potrà senza dubbio migliorare ancora questa Vita tanto nel testo quanto nelle dilucidazioni»[80].

Annotazioni come questa rivelano una particolare apertura filologica, che tuttavia non venne approfondita nelle edizioni della Collezione de' Classici Italiani, soprattutto per i ritmi necessari per allestire in tempi brevi le numerose pubblicazioni previste e rispettare la scansione del programma.

Per alcune edizioni a cavallo degli anni Dieci, tuttavia, è possibile individuare comunque una curatela fondata su un più definito e consapevole controllo testuale.

Ne offre una buona testimonianza l'edizione del *Ricciardetto*[81], che, pur rientrando in una delle tipologie più sopra suggerite, presenta, nelle note introduttive, qualche affermazione che, posta come vanto nella premessa (con uno sguardo alla sua ragione commerciale), può essere letta anche in chiave ecdotica:

> Questa edizione eseguita con molta diligenza da dotte persone che attesero alla correzione, viene arricchita per la prima volta della vita dell'Autore che fu già scritta in lingua latina da Monsignor Fabroni, e che ora per seguire il nostro costume pubblichiamo volgarizzata dall'applaudita penna del Sig. Bibliotecario Robustiano Gironi. Si sono pure per la prima volta inserite nel testo molte varie lezioni di somma importanza, perchè il più delle volte tendono a correggere gli errori e di senso e di lingua; e queste sono tratte da un prezioso manoscritto che apparteneva già al celebre Cardinale Alamanno Salviati fra gli Accademici della Crusca appellato l'Informe, il quale zelantissimo di tutto ciò che poteva sempre più arricchire la nostra lingua, lo fece copiare esattamente dall'originale di Alfonso Niccolò Fortiguerra. Questo manoscritto ci venne gentilmente favorito dal molto illustre Sig. Cavaliere Giuseppe Bossi egregio pittore Milanese, il quale ne fece l'acquisto in Roma l'anno *1804*. unitamente ad altri autografi dello

[78] Ivi, p. XXII. Aggiunge Carpani: «Ho avvertito il lettore quando la variazione da me introdotta riusciva di qualche importanza od era meno evidentemente voluta dal contesto» (*ibidem*).

[79] *Vita di Benvenuto Cellini* (1806) cit., p. 15, nota 3.

[80] «L'autore delle note ai lettori» cit., p. XXIV.

[81] *Ricciardetto di Niccolò Carteromaco* [Niccolò Fortiguerra], 1813.

> stesso Cardinale. Non si è però da noi trascurato di porre in fine d'ogni volume le antiche lezioni, affinchè ciascuno ne possa fare il confronto[82].

Nulla di nuovo, si potrebbe dire ancora una volta, ricorrendo gli editori a un apparato di varianti, come in molte edizioni della Società Tipografica; e tuttavia, nel caso del *Ricciardetto*, ci si trovava di fronte non a un codice antico, dal quale trarre le lezioni varianti, ma a un manoscritto copiato «esattamente dall'originale», che relegava in appendice le lezioni dell'edizione precedente, conservate per permettere un confronto tra la tradizione e l'originale. È l'apertura verso una pratica ecdotica che può fondarsi sul confronto con autografi, idiografi, copie conforme all'originale, e che si avvale delle biblioteche private dei collezionisti. Lo conferma il seguito del passo:

> Si sono aggiunti finalmente nell'ultimo volume ai Capitoli già stampati dello stesso Autore altri non pochi inediti e tratti da un manoscritto appartenente al Ch. Sig. Fattori Professore d'Anotomia nella R. Università di Pavia, ed egregio cultore d'ogni bella Letteratura, dal quale fu comunicato al Sig. Cav. Lamberti[83].

Sono particolarmente significativi, nei passi sopra richiamati, i riferimenti ai collezionisti, in particolare a Giuseppe Bossi: Segretario dall'Accademia di Brera, considerato uno degli artisti di punta dell'epoca, era molto apprezzato negli ambienti letterari, oltre che amico di numerosi letterati milanesi (tra i quali Carlo Porta, che difese in versi il libro di Bossi su Leonardo e, in occasione della morte, pubblicò il sonetto *Per la mort del bravissem pittor e letterato Giusepp Boss*). Bossi era anche molto noto per le sue collezioni librarie, in particolare per i numerosi codici danteschi[84]. Il ruolo da lui svolto nell'attività editoriale nella Milano a

[82] «La Società Tipografica de' Classici Italiani *agli Associati*», in *Ricciardetto* cit., pp. III-IV.

[83] Ivi, p. IV.

[84] Giuseppe Bossi (1777-1815), entrato giovanissimo in Arcadia, si dedicò agli studi letterari, ma soprattutto alla pittura, studiando all'Accademia di Brera, e approfondendo i propri interessi artistici, e il proprio lavoro di pittore, in un soggiorno romano che andò dal 1795 al 1801, durante il quale divenne amico, in particolare, di Antonio Canova. Diventato Segretario dell'Accademia di Brera, ne studiò la riforma, e una volta stilato il nuovo regolamento (1803) si dedicò intensamente al miglioramento dell'attività didattica, fino a quando diede le dimissioni (1807), essendo stato nominato un presidente dell'Accademia che di fatto riduceva il suo ruolo di segretario. A partire da quegli anni intensificò la sua attività di pittore, con numerosi dipinti soprattutto su commissione (tra questi una famosa copia dell'*Ultima cena* di Leonardo, che suscitò attenzione internazionale e numerose discussioni), e incrementò gli acquisti di codici e rare edizioni, in particolare di opere dantesche, che lo segnalarono come uno dei maggiori collezionisti milanesi. Negli anni Dieci si dedicò sempre di più all'arte e al suo studio, ma la morte, nel 1815, interruppe la sua intensa attività che lo aveva visto tra i protagonisti della vita intellettuale della città. Per un profilo sintetico della ricca personalità di Giuseppe Bossi (sulla cui figura mancano studi recenti e approfonditi, in particolare sul suo collezionismo librario e sulle sue attività letterarie: fu poeta, anche in dialetto milanese come il suo amico Carlo Porta) si rimanda alla voce «Bossi, Giuseppe», di Giorgio Samek Ludovici, in *DBI*, vol. 13, 1971, *ad vocem*. Sulle sue poesie in italiano ha scritto Giuliana Nuvoli (*I sonetti italiani di Giuseppe Bossi*, in *Studi di lingua e letteratura lombarda offerti a Maurizio Vitale*, Pisa, Giardini, 1983, vol. II, pp. 570-621). Per un quadro generale del contesto nel quale si colloca Bossi si possono

cavallo degli anni Dieci e Venti non è ancora stata indagato e meriterebbe una più specifica attenzione[85]: qui si può solo sottolineare come Bossi mettesse al servizio degli studiosi e degli editori i codici manoscritti e le stampe da lui posseduti, come si può leggere sia in un passo della «Vita di Alessandro Tassoni» scritta da Robustiano Gironi, anteposto all'edizione della *Secchia rapita* della Società Tipografica de' Classici Italiani sopra ricordata, sia nella presentazione dell'edizione della *Divina Commedia* pubblicata nel 1809 da Luigi Mussi (della quale si dirà nel prossimo capitolo). Dopo avere ricordato le «Note manoscritte [di Tassoni] al poema del *Mondo Nuovo del Cavalier Tomaso Stigliani*, che si conservano originali presso l'egregio e dottissimo Sig. Giuseppe Bossi Segretario della R. Accademia di Belle Arti in Milano»[86], Gironi ricordava «il valore pittorico» di Bossi e la sua «vastissima erudizione in ogni genere di antica e moderna letteratura»; e aggiungeva:

> Con la sua diligenza e colle sue cognizioni bibliografiche ha formato una raccolta di libri in ogni genere preziosissima. Oltre le Note allo Stigliani, il sig. Bossi possiede il *Compendio degli Annali* del Baronio, manoscritto esso pure originale del Tassoni in quattro gran Volumi eccellentemente conservati; *i dieci libri di Pensieri*, edizione di Venezia 1627 assai rara, e non veduta dal Muratori, mandata già in dono dallo stesso Tassoni al *Cavalier Cassiano del Porlo*; ed altre cose pure originali dello stesso Tassoni[87].

richiamare gli interventi dell'incontro di studio tenutosi a Milano, all'Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, il 4 e 5 febbraio 1997 (poi in *Milano, Brera e Giuseppe Bossi nella repubblica Cisalpina*, Milano, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 1999). Più ricca la bibliografia in ambito artistico: si possono citare gli interventi di Silvio Mara su «Arte Lombarda» (in particolare si veda Silvio Mara, *Il Libro di disegni della Biblioteca Ambrosiana*, in «Arte Lombarda», nn. 1-2, 2010) e la raccolta di scritti di Bossi, *Scritti sulle arti*, a cura di Roberto Paolo Ciardi, Firenze, SPES, 1982, 2 voll.). Per l'intreccio di questioni artistiche e polemiche letterarie intorno a Bossi si veda Angelo Colombo, *«Princeps ingenii et operis». I restauri della cena di Leonardo nell'*Hypercalypsis *foscoliana*, in Id., *«I lunghi affanni ed il perduto regno». Cultura letteraria, filologia e politica nella Milano della Restaurazione*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2007, pp. 39-72 (qui, alla nota 44 di p. 41 un'ampia bibliografia sull'attività artistica di Bossi). Di grande interesse è il *Catalogo della libreria del fu cavaliere Giuseppe Bossi. La totalità della libreria del fu cavaliere Giuseppe Bossi essendo stata venduta al librajo G.P. Giegler, di Milano* […], Milano, Tipografia Bessabioni, 1817, riprodotto da Studio per Edizioni Scelte, Firenze, con una «Nota critica» di Paola Baioni, collocata in fondo e numerata in numeri romani (I-XVII) (disponibile *online* in <https://archive.org/details/catalogodellalib00boss>, data ultima consultazione 2021-09-02).

[85] Andrebbe indagato anche il rapporto di Bossi con la Stamperia Reale guidata, a cavallo degli anni Dieci, da uno dei suoi amici più cari, il conte Giuseppe Taverna. Più in generale andrebbe approfondita la storia della Stamperia Reale, che pubblica negli anni Dieci e Venti testi di scrittori milanesi, tra i quali il poemetto *Urania* di Alessandro Manzoni. Si può ricordare che proprio a proposito dell'edizione di *Urania*, lo scritto di Giovanni Biancardi *La prima edizione del poemetto* Urania *di Alessandro Manzoni* (in «ALAI. Rivista di cultura del libro», 2021, 7, pp. 181-97) suggerisce alcune considerazioni su Bossi e sulla Stamperia Reale.

[86] R. Gironi, «Vita di Alessandro Tassoni» cit., p. XV.

[87] Ivi, p. XV, n. 1.

Era il riconoscimento dell'importanza del collezionista per il lavoro editoriale, tanto più se lo stesso collezionista si faceva editore: il caso emblematico era rappresentato da Francesco Reina, figura complessa per le sue attività ecdotiche, divise, si potrebbe dire, tra la prima e la seconda serie della Società Tipografica de' Classici Italiani. E può essere opportuno dare qui conto della sua prima attività di editore.

5. Da collezionista a editore: Francesco Reina e la scrittura d'autore

Acquistati gli autografi di Giuseppe Parini alla morte del poeta, Reina aveva deciso subito di allestire l'edizione delle *Opere* di colui che non aveva dubbi a indicare come il «Maestro»[88]: ciò che qui importa, tuttavia, per il discorso che si sta conducendo, sono alcune interessanti osservazioni e indicazioni ecdotiche che guidano l'edizione, più che il risultato finale[89].

L'atteggiamento di Reina viene precisato bene da un episodio che, per quanto marginale, può essere assunto come preziosa testimonianza. Nel primo volume delle *Opere* dedicato ai poemetti del *Mattino*, del *Meriggio*, del *Vespro* e della *Notte* (e non ancora ricondotti sotto il titolo *Il giorno*), uscito con l'indicazione di stampa «I. Vendemmiatore anno X. 1801» (ma, in realtà alla fine del 1802[90]), l'editore inseriva – tra la conclusione dell'ampia «Vita di Giuseppe Parini» e l'indice – un «Avvertimento» nel quale precisava che, «Avendo l'Autore in varj tempi seguito diversi metodi di ortografia», la trascrizione dei suoi versi avrebbe conservato la «varia punteggiatura», la «spezzatura di parole, e simili, siccome fece egli tanto nel testo, quanto ne' pentimenti» (cioè nelle correzioni introdotte). La ragione della scelta era dettata dalla volontà di seguire l'elaborazione e l'evoluzione della scrittura del poeta nei suoi diversi tempi, rispettando,

[88] *Opere di Giuseppe Parini, pubblicate ed illustrate da Francesco Reina*, Milano, Presso la Stamperia e Fonderia del Genio Tipografico, 1801-1804, 6 voll. (d'ora in poi *Opere* seguito dal numero di volume).

[89] Sull'edizione c'erano stati numerosi interventi dei contemporanei, spesso negativi, anche perché, nel coinvolgimento emotivo e nel desiderio di pubblicare ogni possibile carta pariniana ritrovata, Reina aveva inserito anche testi non di Parini (i versi del sermone *Sulle pie disposizioni testamentarie* di Giuseppe Zanoia furono inseriti e poi, riconosciuti come di Zanoia, si dovette rifare parte della stampa; il sermone venne poi pubblicato da Luigi Mussi, nel 1809, sotto il nome del suo autore). All'edizione delle *Opere* di Parini curata da Reina (e alle critiche ricevute al suo primo apparire) ha dedicato un saggio imprescindibile William Spaggiari, *L'edizione Reina*, in *Interpretazioni e letture del «Giorno»*, Atti del convegno, Gargnano del Garda (2-4 ottobre 1997), a cura di Gennaro Barbarisi e Edoardo Esposito, Milano, Cisalpino-Monduzzi, 1998, poi, rivisto, con il titolo *Francesco Reina editore del Parini*, in Id., *L'eremita degli Appennini. Leopardi e altri studi di primo Ottocento*, Unicopli, Milano, 2000, pp. 133-72 (dal quale si cita).

[90] Sulla data si veda ancora W. Spaggiari, *Francesco Reina editore del Parini* cit., in particolare alle pp. 164-65.

in particolare, la sua punteggiatura: «perchè meglio si scorga in qual guisa la rendette per gradi sì semplice nella Notte»[91].

In questa direzione avrebbe voluto andasse anche la riproduzione degli accenti, come sembra indicare l'insolita annotazione che seguiva, dopo uno spazio bianco, l'«Avvertimento»: «Per guasto delle matrici non si è potuto far uso degli accenti acuti nel corsivo»[92].

La precisazione suscita quanto meno un interrogativo sulla sua necessità. In tutto il primo volume il corsivo è utilizzato in questi luoghi: nelle righe dell'avvertimento, scritto da Reina (dove per altro sono solo due le vocali accentate: *perchè* e *sì*); nella dedica alla *Moda* (e qui si trovano accenti sulla *e* finale di congiunzione e verbo alla terza persona singolare, sulla *a*, sulla *i*, sulla *u*: nelle stampe dell'epoca – e non solo – introdotti pressoché solo con l'accento grave); in alcune note dell'editore (e anche in questo caso con poche vocali accentate, ma con l'aggiunta della *o*). Solo le pagine della dedica sono dunque di Parini, e in queste – sia nella *princeps*, uscita con il controllo dello stesso Parini (che interviene in corso di stampa modificando il testo, come testimonia, in esemplari diversi, l'oscillazione «occhj»/«occhi» della prima riga[93]), sia nella seconda edizione (anche questa sorvegliata dal poeta, che vi introduce una nuova nota) – tutti gli accenti erano gravi. Solo nella terza edizione, stampata e messa in vendita nel 1765, nonostante la data 1763[94], erano introdotti gli accenti acuti sulla *u*: a questa stampa, evidentemente, faceva riferimento Reina, e da qui, con tutta probabilità, la decisione di aggiungere la precisazione dell'«Avvertimento» sugli accenti delle vocali in carattere corsivo[95].

Reina desiderava tuttavia che anche gli accenti fossero fedeli alla scrittura di Parini, così che, per raggiungere il proprio obiettivo, non esitava a coinvolgere lo stesso stampatore, Francesco Germani, che era anche fonditore di caratteri. E infatti Germani, alla fine del Settecento, aveva dato vita alla Fonderia e Stamperia del Genio Tipografico con l'intento di allestire una fonderia al servizio del governo della Cisalpina, e con l'ambizione, dopo la proclamazione della Repubblica Italiana, di prendere l'appalto di tutte le stampe prodotte dallo Stato[96]. Non

[91] *Opere I*, p. LXVII.

[92] *Ibidem*.

[93] Si veda a questo proposito Giovanni Biancardi, *I testi e la loro storia*, in Giuseppe Parini, *Il Mattino (1763). Il Mezzogiorno (1765)*, a cura di Giovanni Biancardi, introduzione di Edoardo Esposito, commento di Stefano Ballerio, Edizione Nazionale delle *Opere di Giuseppe Parini*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2013, p. 61.

[94] G. Biancardi, *I testi e la loro storia* cit., p. 64.

[95] Per altro l'uso dell'accento acuto è molto limitato anche nei caratteri in tondo: lo si trova per lo più nell'«Avvertimento» del secondo volume delle *Opere* sulla i: «leggiadría», «fantasía», ecc. (Si veda in G. Parini, *Opere*, vol. II, Milano, Genio Tipografico, 1802 (Anno I della Repubblica Italiana) [ma in realtà il volume uscì nel 1803], p. VI).

[96] Quasi nessun riferimento alla Stamperia e Fonderia del Genio Tipografico si trova nella grande ricostruzione condotta da Marino Berengo sulla stampa a Milano nel primo Ottocento (Berengo, *Intellettuali e librai a Milano nell'età della Restaurazione* cit.); e nessuna bibliografia è indicata nella voce «Genio Tipografico» in *Editori italiani dell'Ottocento. Repertorio*

avendo ottenuto quando desiderava, si trovò in difficoltà, e per la sua impresa incominciò il declino, che in pochi anni portò al fallimento.

Nel 1802, tuttavia, il Genio Tipografico era ancora in auge come «tipografia di riferimento dei patrioti»[97], e in particolare di un gruppo di intellettuali accomunati da un atteggiamento di «opposizione al nuovo regime consolare»[98]. Sotto la sua insegna, negli stessi mesi dell'edizione delle *Opere* di Parini, Monti pubblicava *In morte di Lorenzo Mascheroni* (1801) e la traduzione delle *Satire di Persio* (1803); e Foscolo dava alle stampe *Ultime lettere di Jacopo Ortis* (1802) e *La chioma di Berenice* (1803)[99].

Il rapporto di Germani con Francesco Reina era per altro privilegiato: lo stesso Reina aveva suggerito l'invio di un progetto per avere in appalto la stampa dei documenti prodotti dalla Repubblica Italiana[100], e sempre Reina, il 18 settembre 1802, ringraziava il ministro delle finanze Giuseppe Prina per le attenzioni manifestate nei confronti del Germani: «Egli è creditore bisognoso, e di quella classe, che merita il massimo riguardo, perchè i suoi bisogni nascono da sagrificj, che ha fatto pel miglioramento della tipografia con somma sua lode, ma con suo grave danno»[101].

È in questo contesto che nasce la lettera inviata da Germani «Al cittad.no Legislatore / Francesco Reina / In faccia al Baguttino / S.P. M»[102], con la quale risponde alla richiesta di Reina di avere nuovi caratteri di stampa. Questa la sua trascrizione:

cit. (si veda la voce «Genio Tipografico», ivi, tomo I). Notizie sul Genio Tipografico sono in Christian Del Vento, *Sul «Diario italiano» di Ugo Foscolo. Note e precisazioni* cit., e nel capitolo VIII («Il "Diario Italiano"») di Id., *Un allievo della rivoluzione* cit. Ci si permette di rimandare anche a Alberto Cadioli, *«Nulla manchi alla fedeltà che vi siete proposta». Una lettera inedita a Francesco Reina*, in *Geografie e storie letterarie. Studi per William Spaggiari* cit., pp. 199-204, dove viene dato conto dell'attività di Germani con documenti inediti.

97 C. Del Vento, *Un allievo della rivoluzione* cit., p. 229.

98 Ivi, p. 230.

99 Foscolo stampa con Germani i tre numeri del «Diario Italiano», del quale si è detto nel primo capitolo (si veda *supra* p. 21, n. 24).

100 Lo afferma esplicitamente lo stesso Germani in una lettera (inedita) del 4 aprile 1802, inviando il suo progetto al «Cittadino Lodovico Giovio, Membro del Consiglio Legislativo e della Commissione Economica» della nuova Repubblica italiana. Scriveva Germani: «Il cittadino Legislatore Francesco Reina m'ha avvertito di far tenere a voi un progetto in via d'appello per le stampe occorrenti annualmente al Governo» (ASM, Commercio, pm 333, dove è raccolto anche il progetto).

101 Lettera di Francesco Reina a Giuseppe Prina, del 18 settembre 1802, in ASM, Commercio pm 349, parzialmente riprodotta in Christian Del Vento, *Sul «Diario italiano» di Ugo Foscolo* cit.

102 La lettera, conservata nel fondo di carte autografe raccolte da Pietro Custodi (Bibliothèque Nationale de France, Département des manuscrits, Italiens 1545-1566, la lettera alla segnatura Italiens 1560, n. 149) porta la data del 18 aprile 1802 e l'intestazione «Stamperia e Fonderia al Genio Tipografico, In Casa Crivelli, presso il Ponte di S. Marco, n. 1997». È stata pubblicata in A. Cadioli, *«Nulla manchi alla fedeltà che vi siete proposta». Una lettera inedita a Francesco Reina* cit., a p. 203.

Al Cit.^{o} Legislat.^{re} F.^{co} Reina Amico Preg.^{o}

Milano li 18. Aprile 1802.

Consolatevi, che dopo dimani avremo in casa tutte le vocali coll'accento acuto. //[103] Il bravo Dirett.^{e} della Fonderia non si è sgomentato all'ordine d'eseguire quest'opera presto e bene. Mi ha risposto: che mi sfida a comprendere la differenza che passasi da un a semplice all'á accentata, e così dell'altre vocali accentate. Egli travaglia già per questa operazione. Un'uomo dotto nell'arte non è mai pagato abbastanza: mi accorgo di questa verità ogni dì, e questa mattina più che mai.
Non vorrei per altro che vi venisse in mente d'inventar un qualche accento per esprimere l'ironia, un qualche altro che distinguesse la differenza che passa nell'espressione quando si chiama una persona, da quando si nomina; alcuni altri per comprendere i vari suoni della collera, dell'allegrezza, della compassione, nella stessa guisa che si qualificano distintamente l'interrogazione, e l'ammirazione. Se Parini ha negli originali queste marche, faremo travagliare gli incisori, acciò nulla manchi alla fedeltà che vi siete proposta. Tutto vostro, non senza

Rispetto ed amicizia
Germani

Un'ulteriore annotazione, posta sul verso della lettera e siglata dal Germani, aggiungeva: «Ritornatemi le prove colla correzione degli accenti».

Il riferimento della lettera non è agli «accenti acuti nel corsivo» dei quali si lamentava l'assenza nell'«Avvertimento», ma non offre appigli per dire che ci fosse stato un problema con gli accenti acuti per tutte le vocali, che, solo in parte risolto, aveva imposto la precisazione dell'editore. Non dovrebbero esserci dubbi, tuttavia, sul fatto che il contesto sia quello del primo volume, sebbene nel frontespizio riporti la data 1801 (e la lettera la data 1802): la differenza offre un'ulteriore conferma alla ricostruzione di Spaggiari a proposito della stampa del primo volume delle *Opere* di Parini, uscito appunto per i tipi del Genio Tipografico.

Ciò che qui importa sottolineare, tuttavia, è la testimonianza che la lettera offre sulle scelte di Reina e sulla sua volontà di riprodurre il più fedelmente possibile i testi pariniani: fosse anche necessario fondere nuovi caratteri per rispettare l'uso degli accenti del poeta. Era questa volontà che spingeva Reina a conservare l'interpunzione così come si trovava sia nelle stampe sia nei quaderni sui quali Parini per oltre trent'anni aveva rifatto i versi di *Mattino* e *Mezzogiorno* (nel frattempo diventato *Meriggio*) e sui quali aveva scritto i versi incompiuti del *Vespro* e della *Notte*.

[103] Così nell'originale.

Per la stessa volontà di attenersi fedelmente alla volontà dell'autore Reina aggiungeva, al piede della pagina dei poemetti e delle *Rime*, un apparato di varianti: preciso nella rappresentazione delle lezioni differenti, sebbene senza alcuna indicazione delle fonti e di una possibile successione cronologica. Era tuttavia insolito, in quegli anni, trovare un apparato variantistico nelle edizioni di scrittori contemporanei, e il suo inserimento nelle *Opere* di Parini provocava disapprovazioni e ironie: «la metà per lo meno d'ogni pagina è occupata da varianti onde Parini sembra un autore del 1300 a forza di lezioni e frammenti», scriveva in una lettera Gian Giacomo Trivulzio[104].

Anche la recensione del «Nuovo Giornale dei Letterati» al secondo volume delle *Opere* (dedicato alle *Rime*), uscito nei primi mesi del 1803 con data 1802, sottolineava l'inutilità delle varianti: «Tacesi delle varianti poste in piè di pagina, la cui piccolezza è ancor più rimarchevole di quelle poste al Mattino e al Mezzogiorno, al Vespero, e alla sera»[105].

La scelta di Reina di pubblicare tutti i materiali dei quali era entrato in possesso poneva del resto problemi per vari aspetti nuovi: come considerare le redazioni successive di versi già pubblicati a stampa? e come dare conto delle lezioni modificate nel corso degli anni? O, ancora, come utilizzare le correzioni apposte dall'autore su esemplari stampati?[106] e, infine, come pubblicare gli inediti, esistendo degli stessi versi stesure plurime, per lo più incomplete e quasi certamente provvisorie?

L'attento Reina si era per altro accorto che gli esemplari della *princeps* del Mattino non erano tutti uguali[107], anche se non aveva saputo individuare, per esempio, che nello stesso 1763 erano uscite due edizioni (la seconda con varianti ed accresciuta di una nota); e soprattutto ignorava ciò che solo le ricerche più

[104] La lettera di Gian Giacomo Trivulzio, del 30 gennaio 1803, è indirizzata all'abate Biamonti. La si legge in Giuseppe Parini, *Prose II* cit., p. 764. Su queste critiche si veda Spaggiari, *Francesco Reina editore del Parini* cit., pp. 135-39.

[105] *Opere di Giuseppe Parini …*, in «Nuovo Giornale dei Letterati», tomo V, Pisa, Società Letteraria, gennaio-marzo, 1803, p. 229. «Sera» al posto di «Notte» è errore dell'articolo, polemico con Reina anche per la «mediocrità» dei testi inediti dati alle stampe.

[106] Reina aveva trascritto su suoi esemplari alcune postille che lo stesso Parini aveva annotato su due volumi, dei quali era entrato in possesso Carlo Bentivoglio. A questo proposito si veda Giovanni Biancardi, *Dal primo "Mattino" al "Mezzogiorno". Indagini sulle prime edizioni dei poemetti pariniani*, Milano, Unicopli, 2011, in particolare il capitolo IV («Postillati pariniani»).

[107] Nella sua edizione critica del *Giorno*, Isella trascrive in nota, in riferimento al verso 792 del *Mattino* («Uscirai quindi a poco a bear gli occhi»), una postilla di Reina: «NB. qui si scorge, ed altrove, che esistono più edizioni del mattino colla data del 1763., perchè nel testo a stampa dell'Autore dice: *Uscirai quindi a poco beargli occhi*» (Dante Isella, «Note», in Giuseppe Parini, *Il Giorno*, edizione critica a cura di Dante Isella, Milano-Napoli, Ricciardi, 1969, poi Milano-Parma, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda, 1996, vol. I, dalla quale si cita; la citazione a p. 33, nota 792).

recenti hanno mostrato: il fatto, cioè, che il poeta avesse inserito alcune varianti nel corso dell'impressione[108].

Agli occhi dell'editore si presentava dunque una varietà di lezioni, di redazioni, di tentativi (soprattutto per le parti nuove della *Notte*), che, testimoniando il continuo lavoro di revisione e la mai venuta meno tensione per concludere l'opera, suscitava un interrogativo dalla difficile risposta, così formulato, a distanza di un decennio, dallo stesso Reina: «come preferire alcuna delle varie lezioni che qualche volta egli [Parini] fece, in cinque diversi testi, senza taccia di temerarietà?»[109].

Questa domanda ecdotica, la cui risposta era fondamentale per l'edizione dei tanti autografi pariniani, è la stessa che si presenta nell'allestimento di ogni edizione di testi inediti, quando esiste un alto numero di manoscritti d'autore, non riconducibili a una successione cronologica certa e quindi a un'«ultima volontà».

Nell'«Avvertimento» al secondo volume delle *Opere*, Reina sottolineava, giustificando scelte differenti rispetto a quelle del primo volume: «Giovi pure l'osservare, che la massima parte delle Lezioni Varie, che si danno nelle Liriche fu rifiutata dal Poeta, a differenza di molte fra quelle de' Poemetti, le quali erano l'ultima volontà di lui»[110].

Si potrebbe dunque dire che le difficoltà di Reina riguardavano le varianti alternative dei rifacimenti del *Mattino* e del *Mezzogiorno*, le lezioni diverse degli stessi passi della *Notte*: testi rimasti inediti e in sospeso, senza che il poeta avesse compiuto una scelta definitiva. Viceversa, le lezioni esplicitamente rifiutate non ponevano difficoltà ecdotiche, e tutt'al più potevano essere studiate per approfondire la genesi e l'elaborazione successiva dei versi. Scriveva ancora Reina:

> Avvertirà facilmente ognuno, che le Odi intitolate *il Pericolo, il Messaggio, in morte del Maestro Sacchini, la Laurea, ed alla Musa*, per le quali PARINI nutriva una singolare affezione, hanno pochissime Lezioni Varie. Il che potrebbe, per avventura, avvalorare quell'antica opinione, che, trattandosi di composizioni brevi ed animate, le più eccellenti invenzioni sieno quelle, che si affinano segretamente negli egregj ingegni, e sortono di un getto nuovo, e nitidamente spiccato[111].

La successiva esperienza maturata nel dare alle stampe, per la Società Tipografica de' Classici Italiani, le opere di Giovan Battista Gelli e l'*Orlando furioso*, raffina la sensibilità filologica di Reina, che si trova a contatto con un contesto editoriale diverso da quello nel quale era nata l'edizione dei testi di Parini.

[108] Sulle varianti di stato del *Mattino* e gli interventi pariniani è necessario richiamare il primo capitolo di G. Biancardi, *Dal primo "Mattino" al "Mezzogiorno"*, che riporta vari esempi cit., *passim*.

[109] Lettera di Francesco Reina a Pierre-Louis Ginguené, del novembre 1813, riportata in parte in G. Parini, *Prose II* cit., p. 761.

[110] [Francesco Reina], «Avvertimento», in Giuseppe Parini, *Opere II*, p. VII.

[111] *Ibidem*.

Fu in particolare l'edizione dell'*Orlando furioso*, predisposta per la Società Tipografica a cavallo degli anni Dieci, o tra il 1810 e il 1811, e pubblicata tra il 1812 e il 1814, a sollecitare nuove riflessioni. Alla nuova stampa del poema avrebbe dovuto dedicarsi il direttore di Brera, Luigi Lamberti, che tuttavia, avviato il lavoro, vi rinunciò per dedicarsi alla pubblicazione delle *Osservazioni della lingua italiana* di Marcantonio Mambelli, conosciuto come Cinonio. La curatela del poema ariostesco passò così a Francesco Reina.

Ancora «sotto il torchio» quando venne compilata la scheda a lui relativa nella *Bibliografia od elenco ragionato delle opere contenute nella collezione de' Classici Italiani*[112], il poema d'Ariosto è l'ultimo volume pubblicato dalla collezione, ed emblematicamente può essere considerato anche quello nel quale una più consapevole pratica ecdotica trova la sua più significativa applicazione.

La «Prefazione» – non firmata ma riconducibile, quasi certamente, a Reina – prendeva le distanze dalle edizioni precedenti e in particolare da quella pubblicata da Girolamo Ruscelli a Venezia, presso Valgrisi, nel 1556, poiché «contiene moltissimi cangiamenti sì di vocaboli o d'inflessione de' medesimi, che di modi e di sintassi con manifesto oltraggio fatto alla poetica non che al senso comune»[113].

Riportando giudizi sull'«insensata pedanteria di Ruscelli» e sottolineando «quanto sia poco da fidarsi di tutte le correzioni fatte dal Ruscelli agli Italiani Scrittori», l'editore del testo dell'*Orlando furioso* concludeva che «A fronte dunque della Lezione del Furioso impresso l'anno *1532*, e corretto dal Poeta, e delle addotte autorità, la sana critica ne insegna, che non possono essere di verun peso le mutazioni capricciosamente introdottevi dal Ruscelli»[114]. La scelta delle lezioni si fonda dunque sull'edizione del 1532, con tuttavia alcune eccezioni:

> Noi però volemmo distinguere fra le cose, che il Ruscelli asserì corrette da M. Lodovico, e quelle di cui non adduce autorità veruna. Le prime si sono alquante volte seguite nel testo, o ricordate fra le Varie Lezioni con brevi note, o dichiarate nel comento: delle seconde non si fece uso nel testo e nelle varie lezioni, ma se ne dirà a lungo nel comento medesimo, per mostrare quanto nuocessero al bello del Poema poste in luogo delle sane lezioni dell'anno *1532*.
> A queste lezioni generalmente ci attenemmo noi dunque, ove non si conobbe un manifesto errore di stampa o d'ortografia[115].

Il ricorso al testo dell'edizione del 1532 non era ancora dettato dall'esplicita necessità di rispettare la volontà dell'autore, che aveva personalmente sorvegliato il procedere della stampa, e tuttavia è possibile considerarlo un passo in avanti rispetto alla pratica ecdotica seguita nella maggior parte dei casi dai

[112] Cfr. *Bibliografia od elenco ragionato delle opere contenute nella collezione de' Classici Italiani* cit. p. 16.

[113] «Prefazione», in *Orlando furioso di Messer Lodovico Ariosto*, 1812, p. V.

[114] *Ibidem*.

[115] Ivi, pp. V-VI.

redattori della Collezione de' Classici Italiani, anche in riferimento agli autori cinquecenteschi.

Meditata è anche la decisione di Reina di ammodernare l'ortografia, nonostante il desiderio di «tenere qualche volta i modi antichi, ove pareva, che giovassero forse all'andamento, all'armonia, o all'espressione del verso»[116]: la giustificazione della «Prefazione» – «cedemmo volentieri all'uso in questa parte, per non fare uno strano musaico»[117] – è la testimonianza di una scelta rivolta a non introdurre elementi che, provenienti da usi diversi, possano contaminare il testo, come per altro era accaduto e continuava ad accadere traendo lezioni da codici e da edizioni differenti.

Innovativa, nell'edizione curata da Reina dell'*Orlando furioso*, era anche la rappresentazione delle varianti, perché, a differenzia di quanto era accaduto in tutte le edizioni precedenti della Collezione (ma non solo), ne veniva precisata la fonte:

> Le Varie Lezioni, delle quali è per la prima volta arricchito il Furioso nella presente edizione sono tratte dalle edizioni degli anni *1516* e *1521*. Quelle dell'anno *1521* sono segnate di un asterisco *. Le poche o riportate dal Ruscelli, o tratte dall'edizione dell'anno *1532* nelle rarissime circostanze d'avere seguita qualche lezione ricordata dal Ruscelli, sono segnate di due asterischi **, e particolarmente avvertite. Con quest'ultimo segno sono pure citate alquante Lezioni tolte da' MSS. dell'Autore [...][118].

L'indicazione delle varianti non aveva più solo il ruolo di offrire una documentazione al lettore, perché a suo piacimento individuasse la lezione a suo dire più consona e gradita, ma diventava la testimonianza del «laboratorio» dello scrittore, e permetteva di cogliere i passaggi alla lezione considerata migliore dall'autore; grazie ai «pentimenti», cioè alle correzioni, si sarebbe dunque potuto comprendere meglio il testo poetico: «e certo sarebbe lodevolissima impresa il pubblicare tutte le Lezioni Varie che stanno ne' suoi [di Ariosto] MSS. originali. Chi attende alla Poesia sa quanto instruiscano i pentimenti de' sommi Poeti»[119].

Si sente, nell'ultima frase riportata, l'esperienza dell'editore dei versi di Parini, ma l'indicazione assumeva un carattere più generale, e apriva nuovi orizzonti per l'edizione dei testi, soprattutto degli scrittori moderni. Per questo non stupirà di trovare Reina impegnato in prima persona nelle nuove pubblicazioni che dal 1818 darà alle stampe la rinnovata Società Tipografica de' Classici Italiani.

[116] Ivi, p. VI.

[117] *Ibidem*.

[118] *Ibidem*.

[119] *Ibidem*.

3. Lo «spiritus loci» nell'ecdotica dantesca a Milano in età napoleonica

1. L'eredità delle edizioni settecentesche

Le edizioni della *Divina Commedia* pubblicate a Milano nel primo decennio dell'Ottocento – in particolare quella stampata nel 1804 nella collezione della Società Tipografica de' Classici Italiani – meritano una specifica attenzione, perché rappresentano un esempio significativo di alcune scelte ecdotiche che, per il poema dantesco, si distaccano da quelle che avevano guidato le stampe settecentesche, alle quali si faceva ancora riferimento nei primi del secolo (e alle quali ci si sarebbe riferiti ancora a lungo).

La prima osservazione che può essere introdotta riguarda la totale assenza, per tutto il Settecento, di edizioni della *Divina Commedia* stampate a Milano[1]. È la conferma di quanto, implicitamente, è stato via via suggerito dallo studio

[1] Nessuna edizione milanese compare, per il XVIII secolo, nei repertori bibliografici danteschi, a partire dalla prima ampia bibliografia di Paul Colomb de Batines, *Bibliografia dantesca: ossia, Catalogo delle edizioni, traduzioni, codici manoscritti e comenti della Divina commedia e delle opere minori di Dante: seguito dalla serie de' biografi di lui*, [...], vol. I, Prato, Tipografia aldina, 1845, continuando con quella di Giuliano Mambelli, *Gli annali delle Edizioni dantesche, con XLVI Tavole fuori testo, Contributo ad una bibliografia definitiva*, Bologna, Zanichelli, 1931 (quest'ultima non sempre, tuttavia, attendibile per i numerosi errori presenti), e arrivando al recente *Censimento dei commenti danteschi. 3. Le lecturae Dantis e le edizioni delle Opere di Dante dal 1472 al 2000*, a cura di Ciro Perna e Teresa Nocita, Roma, Salerno, 2013.

Alberto Cadioli, University of Milan, Italy, alberto.cadioli@unimi.it, 0000-0002-6202-795X

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

di altre edizioni presentate nel capitolo precedente: nel corso del XVIII secolo, le esperienze ecdotiche più innovative, per la stampa degli autori classici, non coinvolgono la cultura letteraria milanese.

Per cogliere gli aspetti di maggiore interesse delle edizioni della *Commedia* nella Milano di primo Ottocento può dunque essere utile sia ripercorrere la storia delle edizioni che nei decenni precedenti si erano imposte come modello, sia sottolineare l'importanza di riflessioni filologiche che, sorte negli ultimi decenni del XVIII secolo, erano state in breve tempo dimenticate.

Il poema dantesco, a lungo rimasto ai margini degli interessi editoriali, era stato ripubblicato, nel corso del Settecento, nel testo fissato nel 1595 dagli Accademici della Crusca[2], tutt'al più correggendo gli errori di stampa. A questo si era rifatta la maggior parte delle edizioni, e ancora nel primo Ottocento l'edizione pubblicata a Pisa, tra il 1804 e il 1809, per le cure di Giovanni Rosini, era condotta sull'edizione della Crusca, «riguardata come la migliore»[3]. Per altro Rosini, nella nota introduttiva non firmata, dopo avere precisato che «Il Testo dunque degli Accademici si è prescelto per questa impressione di Dante», aggiungeva un'osservazione filologica polemica nei confronti di altri editori danteschi:

> Non è per questo che non pensiamo di giovarci, ad illustrazione di tanto Poeta, delle migliori e più nobili varianti che in varie edizioni s'incontrano: ma queste dovranno aver luogo in fine per istruzione dei curiosi; e non mai innestarsi, come da altri si è fatto, nel Testo originale, con barbaro accozzo di moderno e di antico; molto più che varj editori han piuttosto indovinato che riportato le diverse lezioni, che da essi si accennano, come tratte da dei reputatissimi Codici[4].

Rivendicando la fedeltà all'«edizione migliore», Rosini condannava la pratica della congettura, ma non si poneva alcuna domanda sull'uso delle varianti, considerate in chiave di mera «curiosità».

È anche sull'ecdotica dantesca che si misura, nell'ambito della letteratura italiana, l'osservazione di Sebastiano Timpanaro sul ritorno a «vecchie posizioni»[5], o comunque sul mancato sviluppo di sollecitazioni e spunti che nella seconda metà del Settecento si erano presentati.

[2] *La Divina Commedia di Dante Alighieri nobile fiorentino ridotta a miglior lezione dagli Accademici della Crusca*, Firenze, Manzani, 1595 (EDIT 16 CNCE 1180) Una sua ristampa moderna è: *La Divina Commedia di Dante Alighieri nobile fiorentino ridotta a miglior lezione dagli Accademici della Crusca*, Ristampa anastatica dell'ed. del 1595, con «Premessa» di Nicoletta Maraschio, «La Lettura di Dante Alighieri perenne e sempre nuova» di Francesco Sabatini, «Della nostra favella questo divin poema è la miglior parte» e il saggio «Gli accademici della Crusca tra Vocabolario e Commedia» di Domenico De Martino, Firenze-Torino, Accademia della Crusca-Loescher, 2012.

[3] «Ai colti lettori», *La Divina Commedia di Dante Alighieri con illustrazioni*, Pisa, Dalla Tipografia della Società Letteraria, 1804, tomo I, s.i.p. (ma p. IX).

[4] Ivi, s.n.p. (ma p. X).

[5] S. Timpanaro, *La genesi del metodo del Lachmann* cit., p. 45.

La *Divina Commedia* era tornata al centro dell'attenzione grazie alla pubblicazione, nel 1727, a Padova, nella stamperia di Giuseppe Comino, di un'edizione che correggeva il testo degli Accademici e aggiungeva ricchi apparati, predisposti da Giovanni Antonio Volpi[6]. La stampa padovana divenne subito un punto di riferimento importante per le edizioni successive[7] ma, fondandosi comunque su quella della Crusca, sollevò anche nuovi interrogativi.

A richiedere un nuovo confronto tra codici e stampe furono soprattutto alcuni studiosi veronesi – bastino qui i nomi di Giuseppe Torelli, Filippo Rosa Morando, Ludovico Salvi, dietro i quali era ben presente la figura di Scipione Maffei[8] – le cui pagine presentavano «un tono di indagine erudita e filologica [...] in quel secolo si cercherebbe invano altrove»[9].

Tra i vari studiosi emerge, per le riflessioni che interessano queste pagine, Bartolomeo Perazzini[10], con alcune puntuali osservazioni filologiche, che, a par-

[6] Attiva a Padova dal 1717, la stamperia diretta da Giuseppe Comino, per conto dei fratelli Giovanni Antonio e Gaetano Volpi – uomini di grande cultura (Giovanni Antonio insegnava all'università di Padova) e di profonda conoscenza di autori classici, antichi e moderni – pubblicava classici della letteratura italiana con una grande attenzione per la cura dagli aspetti testuali e tipografici. Una prima grande ricostruzione del catalogo dell'impresa cominiana è nel volume di Fortunato Federici, *Annali della tipografia dei Volpi Cominiana, colle notizie intorno la vita e gli studi de' fratelli Volpi*, Padova, Stamperia del Seminario, 1809.

[7] *La Divina Commedia di Dante Alighieri, già ridotta a miglior lezione dagli Accademici della Crusca, ed ora accresciuta* [...] *per opera del signor Gio. Antonio Volpi*, Padova, Comino, 1727, 3 voll. Sul rinnovato interesse nei confronti dell'opera di Dante, e sui nuovi commenti, si veda Carlo Dionisotti, *Varia fortuna di Dante*, «Rivista storica italiana», LXXVIII (1996), poi in Id., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 255-303. È sempre di rilievo lo studio di Roberto Tissoni, *Il commento ai classici italiani nel Sette e nell'Ottocento (Dante e Petrarca)*, edizione riveduta, Padova, Antenore, 1993. Per un discorso più generale sulla diffusione della *Divina Commedia* si veda anche: Gabriele Fantini, *Le edizioni della Commedia dantesca nel Settecento: fra riviste, lettori e mercato librario*, in *Il libro. Editoria e pratiche di lettura nel Settecento*, a cura di Lodovica Braida e Silvia Tatti, postfazione di Antonella Alimento, Roma, Edizione di Storia e letteratura, 2016, pp. 133-43.

[8] In *La critica dantesca a Verona nella seconda metà del secolo XVIII*, si sottolineava l'importanza di Verona per Dante, perché qui era stato offerto al poeta, «bandito ingiustamente dai suoi concittadini», «il primo refugio e il primo ostello» (Maria Zamboni, *La critica dantesca a Verona nella seconda metà del secolo XVIII*, Città di Castello, Lapi, 1901, p. 1).

[9] Luca Mazzoni, *Dantisti veronesi del Settecento*, in *Dante a Verona 2015-2021*, a cura di Edoardo Ferrarini, Paolo Pellegrini, Simone Pregnolato, Ravenna, Longo editore, 2018, pp. 153-67, la citazione a p. 154. In questo scritto, Mazzoni, a partire dagli studi di Aldo Vallone, ritorna sui critici veronesi del Settecento ai quali aveva già dedicato il volume *Dante a Verona nel Settecento. Studi su Giovanni Iacopo Dionisi,* con una premessa di Gian Paolo Marchi, Verona, QuiEdit, 2012. Sempre di Mazzoni, si veda anche *Apogeo ed eclisse della filologia. I cultori veronesi di Dante nel XVIII secolo e le loro sorti*, in «Seicento & Settecento», 2014, IX, pp. 125-38. Per una più dettagliata bibliografia su Verona e gli studi danteschi si rimanda a quella segnalata nei vari scritti di Mazzoni qui sopra ricordati.

[10] Bartolomeo Perazzini (1727-1800), dopo gli studi in seminario (nei quali si era distinto per il suo amore per la letteratura e la musica), insegnò a lungo Retorica, fin quando fu nominato (1789) parroco a Soave, dove esercitò il suo ministero fino alla morte. Una breve biografia di Perazzini era stata presentata in Filippo Scolari: *Intorno alle Epistole latine di Dante Allighieri*

tire dalla pubblicazione dei *Sermoni* di San Zeno[11], e riproposte, in una seconda edizione, in poche ma dense pagine su alcuni passi di autori classici (tra i quali Orazio, Fedro, San Girolamo), estendeva l'attenzione al testo della *Divina Commedia*, con una serie di *Correctiones*[12].

Nelle pagine introduttive della parte dantesca (rivolte *Divini Poetae cultoribus*), Perazzini esponeva alcune considerazioni teoriche e metodologiche sulla costituzione del testo, che, per la loro lucidità, hanno attirato da tempo l'attenzione sia degli studiosi di Dante, sia, più in generale, dei filologi. Michele Barbi, nel saggio *Gli studi danteschi e il loro avvenire in Italia*, con il quale apriva il primo numero del *Giornale Dantesco* (1894), ricordava che era stato Karl Witte ad aver concepito per primo «il disegno di una distribuzione dei codici della *Commedia* per famiglie», ma aggiungeva che altri studiosi ne avevano in precedenza compresa l'importanza: e in nota citava il nome di Perazzini («Così scriveva il Perazzini più d'un secolo fa») e riportava alcune righe delle *Correctiones*[13].

Benché già ripresa da numerosi studiosi, la citazione di Perazzini merita di essere riportata anche qui:

> Neque sufficit codices fideles (quo ad fieri possit) & accuratos elegisse: nam pensanda est insuper eorum auctoritas, quae a fontibus, unde fluxerunt, arguitur. Id exemplo declarabitur. Si constaret, inquam, textus omnes mss. qui Lucae, vel

[…], *Lettera critica di Filippo Scolari, Giuntevi per ristampa le note alla divina Commedia del reverendissimo arciprete che fu di Soave D. Bartolommeo Perazzini* […] (Venezia, Tipografia All'Ancora, 1844, pp. 73-75), e le pagine di Maria Zamboni, *La critica dantesca a Verona nella seconda metà del secolo XVIII* cit. Tra i contributi più recenti su Perazzini vanno ricordate la voce di Aurelia Accame Bobbio «Perazzini, Bartolomeo», in *ED*, *ad vocem*. Al di là di brevi riferimenti biografici proposti nei saggi via via citati in queste note sui dantisti veronesi, un suo più ampio profilo è in Luca Mazzoni, *Fra Dante, Petrarca, Boccaccio e studi eruditi: carteggio Giovanni Iacopo Dionisi-Bartolomeo Perazzini (1772-1800)*, Verona, QuiEdit, 2015.

[11] Bartolomeo Perazzini, *In editionem tractatuum vel sermonum Sancti Zenonis episcopi Veronensis*, Verona, Pietro e Girolamo Ballerini, 1773.

[12] *Correctiones et adnotationes in Dantis 'Comoediam'* (pubblicate anonime all'interno di *In editionem tractatuum vel sermonum Sancti Zenonis episcopi Veronensis a Petro et Hieronymo fratribus Balleriniis adornatam correctiones et explicationes* […], Veronae, Marcum Moroni, 1775, pp. 55-86). Il testo delle *Correctiones* sarà qui citato da questa edizione (richiamata con *Correctiones*), poiché la trascrizione che ne fece Filippo Scolari nell'Ottocento (*Intorno alle Epistole latine di Dante Allighieri* […], *Lettera critica di Filippo Scolari, Giuntevi per ristampa le note alla divina Commedia del reverendisismo arciprete che fu di Soave D. Bartolommeo Perazzini* cit.), e pressoché l'unica utilizzata dagli studiosi tra Otto e Novecento, è scorretta in numerosi punti.

[13] Michele Barbi, *Gli studi danteschi e il loro avvenire in Italia*, in «Giornale Dantesco», 1894, 1, pp. 1-19, poi in Id., *Problemi di critica dantesca. Prima serie (1893-1918)*, Firenze, Sansoni, 1965, pp. 1-18. Barbi citava il testo dalla trascrizione di Filippo Scolari. Karl Witte aveva ricordato le osservazioni di Perazzini non per il loro interesse metodologico, ma poiché, sebbene non contengano «confronti di testi a penna», avevano avanzato «alcune congetture assai ingegnose» (Karl Witte, «Prolegomeni critici», in *La Divina Commedia di Dante Allighieri ricorretta sopra quattro de' più autorevoli testi a penna da Carlo Witte*, Berlino, Ridolfo Decker, 1862, p. 51, n. 3).

Florentiae asservantur, ab uno eodemque exemplari transcriptos, non plurium, sed unius codicis pondus haberent & auctoritatem[14].

Facendo riferimento alla citazione appena riportata, Maria Zamboni, sotto forma di un'interrogazione, sottolineava esplicitamente la novità dello studioso veronese: «Non è affermato in queste parole quel procedimento per esclusione, mediante il quale si riuscirà a partire i mss. del Poema per gruppi o per famiglie certi e ben determinati, talché non sarà più necessario tener conto di tutte le varianti offerte da oltre 500 codici conosciuti?»[15]. La conclusione è esplicita: «Il primo dunque a proclamare la necessità di un *albero genealogico* dei testi a penna contenenti il Poema, fu appunto il Perazzini e non [...] il tedesco Karl Witte»[16].

È qui evidente l'orgoglio nazionalistico (oltre che municipalistico) di primo Novecento, tanto più che il passo continuava con una polemica nei confronti dello «svizzero» Scartazzini, ma anche Barbi nel 1931, nella voce «Dante» dell'*Enciclopedia Italiana*, era tornato a indicare in Perazzini il primo che «portò nella correzione del testo del poema sicuri principî di critica»[17]. In tempi più recenti, Gianfranco Folena e Sebastiano Timpanaro hanno riaffermato l'importanza di Perazzini, scrivendo, l'uno, che lo studioso veronese aveva indicato «criteri sostanzialmente nuovi in materia di critica del testo della Commedia (e in generale di critica di testi moderni)» (Folena)[18], e, l'altro, definendolo «filologo di statura europea»[19]. Sulla stessa linea, la voce dell'*Enciclopedia Dantesca* definisce Perazzini «un precursore della moderna filologia dantesca»[20].

Le osservazioni teoriche e metodologiche delle *Correctiones* proponevano, dunque, di seguire una strada nuova, pur guardando a quanto era già stato sot-

[14] Bartolomeo Perazzini, *Divini Poetae cultoribus*, in *In editionem tractatuum vel sermonum Sancti Zenonis episcopi Veronensis* cit., p. 56. Perazzini sottolineava che già alcuni «peritissimi» utilizzano questo metodo, portando l'esempio di Domenico Vallarsi editore di San Girolamo: «Hoc canone usi sunt recentiores critici peritissimi, quos inter Dominicus noster Vallarsius in Divi Hieronymi editione» (*ibidem*).

[15] M. Zamboni, *La critica dantesca a Verona* cit., pp. 17-8.

[16] *Ibidem*.

[17] Michele Barbi, voce «Dante» della *Enciclopedia Italiana* (1931), poi in volume con il titolo *Dante. Vita opere fortuna, con due saggi su Francesca e Farinata*, Firenze, Sansoni, 1940, p. 126.

[18] Gianfranco Folena, *La tradizione delle opere di Dante Alighieri*, in *Atti del congresso internazionale di studi danteschi*, Firenze, Sansoni, 1965, pp. 1-78, la citazione a p. 67.

[19] S. Timpanaro, *La genesi del metodo del Lachmann* cit., p. 43, n. 43.

[20] Così Accame Bobbio, «Perazzini, Bartolomeo» cit. Antonio Lanza, che nella sua edizione della *Divina Commedia* ha accolto molte sue congetture, ha posto Perazzini come già inserito nella via più tardi delineata da Lachmann. Si veda Antonio Lanza, «Introduzione» a Dante Alighieri, *La Commedìa. Testo critico secondo i più antichi manoscritti fiorentini*, a cura di Antonio Lanza, Anzio, De Rubeis, 1996, p. XVI. Sulle lezioni di Perazzini accolte in edizioni moderne offre puntuali riscontri Luca Mazzoni, in «*Si quid me judice verum est». Bartolomeo Perazzini, Ludovico Salvi e Giuseppe Torelli in un esemplare postillato delle «Correctiones» dantesche di Perazzini*, in «StEFI. Studi di erudizione e di filologia italiana», 2012, 1, pp. 193-254.

tolineato da altri studiosi, italiani (lo stesso Perazzini citava Domenico Vallarsi per l'edizione di San Gerolamo[21]) e stranieri (secondo Davide Colombo, c'è vicinanza, in particolare, con gli *Élémens de critique, ou recherches des différentes causes de l'altération des Textes Latin* di Joseph-Benoît Morel[22]). Il punto centrale delle riflessioni di Perazzini è individuabile nell'invito a ripensare profondamente il testo della *Commedia* fissato dall'edizione degli Accademici della Crusca[23], che, a dire dello studioso veronese, avevano condotto con superficialità sia la *recensio* sia, soprattutto, la *collatio*, ed erano stati poco attenti ai codici più antichi e alle stampe più autorevoli (dando per altro preferenza al fiorentino rispetto ad altre forme italiane)[24].

[21] L'edizione di *Sancti Eusebii Hieronymi Stridonensis presbyteri operum* con la curatela di Domenico Vallarsi e la collaborazione di Scipione Maffei, ebbe numerose edizioni, dopo la prima a Verona del 1734-1742: pochi anni prima delle *Correctiones* ne era uscita una nuova e arricchita edizione (Venezia, Zeletti, 1766-1772).

[22] *Elémens de critique, ou recherches des différentes causes de l'altération des Textes Latin* […] Par M. l'Abbé Morel […], A Paris, chez Herissant fils, 1766. L'opera di Morel è definita da Sebastiano Timpanaro una delle migliori «trattazioni sull'arte congetturale anteriori al secolo XIX» (S. Timpanaro, *La genesi del metodo del Lachmann* cit., p. 13); vi si leggono osservazioni del tipo: «Je ne fait qu'effleurer ici les avantages que procure une saine critique. […] Mais cette science, comme toutes les autres, a ses principes & et ses règles; & et si l'on ne marche à leur lumières, pour parvenir au rétablissement des leçons primitives, on est exposé à faire presque autant de chûtes que de pas» (Joseph-Benoît Morel, «Préface», in Id., *Élémens de critique* cit., pp. XVI-XVII; si sono introdotti alcuni accenti, assenti nella prima stampa, secondo la grafia moderna), e l'indicazione di regole utili nella ricerca della lezione originale. Davide Colombo, in un saggio dedicato alle *Correctiones* di Bartolomeo Perazzini, fa notare la vicinanza di certe affermazioni di Morel sugli errori dei copisti con alcune osservazioni di Perazzini sugli stessi argomenti (Davide Colombo, *Le «Correctiones» dantesche di Bartolomeo Perazzini*, in *Stella forte. Studi danteschi*, a cura di Francesco Spera, Napoli, D'Auria, 2010, pp. 171-97, il riferimento alle pp. 194-5). Colombo aggiunge che è difficile parlare di intertestualità, ma che può essere probabile «che i rilievi di Morel e Perazzini siano patrimonio comune in virtù di una compenetrazione interdiscorsiva» (ivi, p. 195).

[23] Scriveva Dionisi nel 1806: «E qui defraudar non voglio della debita lode il Sig. Bartolo Perazzini […] egli fu il primo a suonar la tromba contro la famosa edizion Fiorentina del 1595, la quale a quel tempo da tutti gli Eruditi incantati dalla troppa autorità, e dalla supposta diligenza di quegli Accademici era tenuta per ottima, non che per buona». (Gian-Jacopo Dionisi, *Preparazione istorica e critica alla nuova edizione di Dante Allighieri* […], Verona, Gambaretti, 1806, t. I, p. 2). Da parte sua Timpanaro ha scritto che Perazzini «svolse un'appassionata polemica contro i difensori della vulgata, che ha molto in comune con quella dei filologi neotestamentari suoi contemporanei o di poco anteriori» (S. Timpanaro, *La genesi del metodo del Lachmann* cit., p. 43, n. 43). E anche Davide Colombo sottolinea che «Perazzini merita una posizione eminente nella storia della filologia dantesca soprattutto in virtù degli sforzi con cui ha cercato di aprire gli occhi della sua generazione sui limiti della vulgata del poema» (D. Colombo, *Le «Correctiones» dantesche di Bartolomeo Perazzini* cit., p. 172).

[24] A questo proposito Perazzini non esita a valorizzare espressioni regionali con le quali Dante sarebbe venuto in contatto nel suo esilio: riconduce al veronese l'uso di «Ringavagna» (*Inf.* XXIV. 12): «Me tamen erudivit mater, a qua saepius hoc proverbium audivi: *Se Bergamo 'l fosse al pian, el sarea più bel de Milan; ma perchè l'è 'n cima a' na montagna, el par el cul de' na CAVAGNA*» (*Correctiones*, p. 57), o altre forme settentrionali, che indica con «apud nos»

La pubblicazione di un nuovo testo della *Commedia* avrebbe dovuto dunque fondarsi sull'esame dei codici, cercando di ricostruirne sia la genealogia sia la correttezza, da cercare nei manoscritti più antichi, quelli tuttavia che «*veritatis diligentiaeque caracteribus probarentur*»[25]. I manoscritti, cioè, in possesso di due doti: «*Prima est, ut fideliter id referant, quod corruptum esse videatur, neque sit: altera, ut diligenter minuta quaedam: (quae tamen tuta sint & vera) exhibeant, in quibus librarii, ut plurimum, falluntur*»[26].

Continuando a suggerire alcune osservazioni metodologiche, Perazzini invitava a porre attenzione a ciò che rivela fedeltà (caratteristica, spesso, del copista *inductus*) e diligenza (caratteristica piuttosto di quello erudito); metteva in guardia dal considerare più vera la lezione più chiara (la *lectio facilior*, anche se non definita con questa espressione); sottolineava l'importanza di conoscere la provenienza geografica dei manoscritti e di valutare la correttezza delle edizioni a stampa, ricorrendo comunque all'emendazione per eliminare gli errori dei primi editori.

L'obiettivo era fissato in una metafora che bene si addiceva agli Accademici della Crusca, contro i quali di fatto Perazzini poneva le proprie osservazioni, anche se quanto scrive era la rielaborazione di un passo dei *Sermones*[27]:

> gauderemus hercle ut verba ZENONIS inflectam, cum videremus zizania, lolium, lappas, tribulos a laetis frumentis separari; quae diligenti cultu purgata, molarisque lapidis gravi pondere feliciter fracta, ordinabiliter creta, omni furfure abjecto, nativo splendore in farinam candidam emicarent[28].

Rivolgendosi all'amico Zaccaria Betti Comiti, cui dedicava le correzioni del *Purgatorio,* Perazzini condannava la fedeltà a una vulgata fondata su un testo modificato rispetto a quello che potrebbe essere ipotizzato come originale:

> levis jactura est, etiamsi multa ex his reprobentur [Dantes cultores]: & nunc quidem illorum periclo fit, qui antiquam Comoediae lectionem immutarunt, simulque irrevocabilem ediderunt; ego, qui rebus integris te tuique similes consulo, ut, ubi opus sit, priora restituam, ego quidem in portu navigo. *Ma se presso al mattin del ver si sogna*, caveant qui nimium praejudicatae deferunt auctoritati, ne forte *prima Purgatorii correctio* probetur; si enim id fiat, actum est, perierunt: ea enim non simplex emendatio est, sed seminarium emendationum[29].

(voce «COPPO (*Inf.* 33.99.)», p. 58 e voce «FUTA (*Purg.* 32.122.)», p. 58), o con richiami alle parole che sentiva o usava da bambino a Verona («*Cum puer essem*», p. 57).

25 *Correctiones*, p. 55.

26 Ivi, p. 55.

27 Questa la citazione precisa: «*Tribulos in læta frumenta mutavit, quam diligenti cultu purgata, molarisque lapidis pio pondere feliciter fracta, Ordinabiliter creta, omni furfure abjecto, mirifico splendore in farinam candidam micuerunt*» (*Sancti Zenonis Episcopi Veronensis, Sermones* […], *illustrarunt Petrus et Hieronimus fratres Ballerinii*, 1758 [249 ss]).

28 *Correctiones*, p. 56.

29 Ivi, p. 63.

A tre corollari sono affidati da Perazzini altrettanti principi di ecdotica, che, rispettivamente, pongono in primo piano la necessità di correggere solo gli errori degli amanuensi nei codici che mostrano fedeltà e diligenza (*«In codicibus Ms. qui supradictas notas habeant, emendandi tantum erunt plurimi amanuensium errores; de Criticorum malitia nulla sit suspicio»*[30]); invitano a non prendere come valida in assoluto la regola di considerare buona la lezione vulgata se chiara e facilmente difendibile (*«Falsa est illa Critices regula, quam plerique tradunt Eruditi; vulgatam lectionem retinendam esse, si satis aequam sententiam exhibeat, vel si quo modo probabili defendi possit*[31]); sottolineano l'importanza delle lezioni antiche, successivamente modificate dai copisti (*«Potiori est in jure antiqua lectio neglecta, quam recentior, licet vulgatissima sit. Non ergo innovator dicendus ego, sed qui textum olim receptum immutaverunt»*[32]).

Nonostante le importanti affermazioni teoriche dell'introduzione, Perazzini aveva tuttavia corretto singoli luoghi delle tre cantiche secondo la pratica tradizionale dell'emendazione, sempre condotta con grande intuito, così che le sue lezioni e le sue interpretazioni sono state spesso confermate dagli studi moderni. La linea che emergeva era quella delineata anche nei corollari: la valorizzazione dei codici più antichi, delle stampe che a quelli si rifanno, delle lezioni *difficiliores*; a questi elementi si aggiungeva il ricorso al criterio della maggioranza e il confronto dei *loci paralleli*.

Ciò che mancava, nella pratica ecdotica di Perazzini, era proprio quella genealogia tra i codici che era invece il tratto più nuovo della sua riflessione teorica[33], forse anche perché, all'altezza delle *Correctiones*, Perazzini non aveva ancora avuto modo di collazionare direttamente alcun codice della *Commedia*, e perché il vero problema della filologia settecentesca (e ancora a lungo di quella ottocentesca) era la *recensio*.

L'importanza delle osservazioni di Perazzini resta dunque prima di tutto nelle sollecitazioni metodologiche: nessuna nuova edizione dantesca venne condotta seguendo i criteri da lui enunciati. Per altro l'importanza delle osservazioni suggerite nelle *Correctiones* non fu pienamente intesa né dai contemporanei di Perazzini (amici veronesi a parte) né dagli studiosi danteschi dei decenni successivi, che fecero proprie molte delle lezioni suggerite, senza prestare attenzio-

[30] «Corollarium I», ivi, p. 67.

[31] «Corollarium II» (*ibidem*).

[32] «Corollarium III» (*ibidem*). È Timpanaro a precisare che il «*textus olim receptus*» si riferisce allo «stadio più antico della tradizione» (S. Timpanaro, *La genesi del metodo del Lachmann* cit., p. 43, n. 43).

[33] Davide Colombo ha affermato nettamente, a questo proposito, che la «pratica ecdotica di Perazzini è slegata dalla teoria» (D. Colombo, *Le «Correctiones» dantesche di Bartolomeo Perazzini* cit., p. 195). La frase prosegue con un giudizio molto duro e forse non pienamente documentato: «la pratica ecdotica di Perazzini è slegata dalla teoria, perché questa viene dall'esterno, non è originale». Il severo giudizio di Colombo coinvolge la struttura complessiva delle pagine di Perazzini: «Le *Correctiones* sono al contempo un taccuino di lavoro e un manuale teorico di emendazione, sicché la struttura del libello pare a tratti scompaginata, se non proprio incondita» (ivi, p. 196).

ne alle questioni ecdotiche sollevate nelle stesse pagine. Le osservazioni delle *Correctiones* rimasero così confinate nella cerchia degli amici veronesi o poco al di fuori di essa, e fu sempre più difficile imbattersi in esse, via via che ci si allontanava dal tempo e dal contesto della loro stampa[34].

Poco uso ne fece lo stesso Giovanni Iacopo Dionisi[35], quando diede corso a una nuova edizione della *Commedia*, chiedendo proprio a Perazzini una collaborazione[36]. Al centro del nuovo impegno editoriale lo studio dei codici, come lo stesso Dionisi sottolineava in una serie di volumi intitolati *Aneddoti*, nei quali dava conto di lezioni acquisite e di nuove interpretazioni di passi danteschi. Nel quinto volume, dal titolo specifico *De' Codici Fiorentini*[37], Dionisi affermava di aver cercato «un Testo di buona mano e fedele, che *gli* fosse d'esemplare alla ristampa della Divina Commedia, da tutti i Letterati riconosciuta omai necessaria»[38]. Non trovatolo, era ricorso a numerosi codici, trascritti e compulsati con l'aiuto di Perazzini[39], dai quale poi trasse le lezioni riportate nell'edi-

[34] Filippo Scolari, nella premessa alla sua «Lettera critica» sulle epistole di Dante – e si è già quasi a metà del XIX secolo, essendo datata 1° novembre 1843 – scrive di aver voluto ristampare l'«operetta» delle *Correctiones*, poiché per molti anni aveva desiderato, «indarno», di possederla: «fatta rarissima, tanto più meritava d'essere pubblicata di nuovo, quanto più la rendono degna della più alta stima, e l'eleganza della lingua latina in cui è stata scritta, e l'aggiustatezza di molte osservazioni e chiose che la compongono» (Filippo Scolari, «Agli studiosi della Divina Commedia», in Id., *Intorno alle epistole latine* cit., s.i.p. ma pp. 3-4).

[35] Giovanni Iacopo (altre volte Giovan, Gian, Jacopo) Dionisi (1724-1808), di famiglia nobile veronese, dopo gli studi presso il Collegio dei Nobili di Bologna, durante i quali sviluppò il suo interesse e le sue conoscenze letterarie, venne ordinato sacerdote e nominato canonico della cattedrale di Verona. In quanto conservatore della Biblioteca Capitolare valorizzò documenti antichi, che fece conoscere pubblicando numerosi volumi nei quali rivelò la sua erudizione. Dedicatosi a Dante dai primi anni Settanta, approfondì lo studio delle fonti e del contesto storico e biografico nel quale nacque la *Commedia*, dando alle stampe alcuni volumi preparatori (*Aneddoti*) all'edizione del poema dantesco, che uscì nel 1795 per i tipi di Bodoni. Per un profilo di Dionisi si veda la voce di Guido Fagioli Vercellone, «Dionisi, Giovan Jacopo», in *DBI*, vol. 40, 1991, *ad vocem*, e la voce «Dionisi, Gian Giacomo», di Steno Vazzana, in *ED*, *ad vocem*. Approfondimenti della figura di Dionisi sono nei recenti scritti a lui dedicati, in particolare, di Luca Mazzoni, *Dante a Verona nel Settecento. Studi su Giovanni Iacopo Dionisi*, Verona, QuiEdit, 2012 e *Fra Dante, Petrarca, Boccaccio e studi eruditi: carteggio Giovanni Iacopo Dionisi-Bartolomeo Perazzini (1772-1800)* cit.

[36] Si veda l'importante carteggio in Luca Mazzoni, *Fra Dante, Petrarca, Boccaccio e studi eruditi: carteggio Giovanni Iacopo Dionisi-Bartolomeo Perazzini (1772-1800)* cit.

[37] Gian-Jacopo Dionisi, *Serie di Aneddoti, num. V. De' Codici Fiorentini*, Verona, Carattoni, 1790.

[38] Ivi, p. 3 («Del costrutto tratto da' codici fiorentini»). Subito dopo si legge: «In tutta Fiorenza non m'è riuscito di ritrovarlo» (*ibidem*).

[39] «Perazzini era la silente *magna pars* in decine e decine di proposte di emendazione testuale che in molti casi sono state recepite nelle edizioni novecentesche della *Commedia*» (L. Mazzoni, *I dantisti veronesi* cit., p. 162).

zione da lui curata e stampata da Bodoni nel 1795; un'edizione senza apparati di commento e con poche indicazioni variantistiche[40].

Sebbene non fosse un fine teorico come Perazzini, Dionisi – in una lingua italiana non paragonabile, per altezza stilistica, al dotto latino delle *Correctiones* – sottolineava a sua volta l'importanza dei codici più antichi («Ho cercato finalmente ne' Testi più rosi dalle tignuole riscontro delle mie nuove lezioni, e l'ho anche quasi per intero trovato: anzi che per quella via ne ho scoperto dell'altre assai belle e maravigliose»[41]) e del riconoscimento delle alterazioni subite dal testo nel corso del tempo:

> la licenziosa licenza di guastare e corrompere i Testi a penna del divino Poema io non avrei mai creduto d'averla a veder così grande, così estesa, così sfrenata, come cogli occhi miei l'ho veduta. Debbo per tanto manifestare, che molti di quelli, anzi i più e quasi tutti, furono da mano posteriore corrotti, essendovisi scambiate o cancellate colla penna, o rase a punta di coltello le lettere, le sillabe, gl'intieri vocaboli, e alle volte gl'intieri versi, vedendovisi poi sovrascritto tutt'altro da quel che v'era segnato alla prima. Sia ringraziata però la divina providenza, che pur tra 'l fosco del tenebroso artificio l'antica lezione il più delle volte riluce[42].

Il criterio ecdotico prevalente era dunque quello, anni prima sostenuto da Perazzini, del ricorso alle lezioni più antiche. Era un criterio innovativo, ma l'edizione della *Divina Commedia* predisposta da Dionisi e pubblicata in un volume di lusso da Giambattista Bodoni arrivava tardi: una nuova edizione del poema dantesco, uscita da pochi anni a Roma, si era già imposta come modello di riferimento.

Indicato già nel titolo l'obiettivo – *La Divina Commedia, novamente corretta, spiegata e difesa da F. B. L. M. C.*[43] – la nuova edizione, uscita nel 1791 per i tipi

[40] *La Divina Commedia, con nuove lezioni di Gio. Jacopo Dionisi*, Parma, nel Regal Palazzo, co' tipi Bodoniani, 1795, 3 voll. La stampa sarà completata nel 1796 (o addirittura nel 1797). All'edizione di Dionisi va riconosciuto, come scrive Luca Mazzoni, che «la stessa messa in discussione del *textus receptus* della *Commedia*, nonché la disponibilità a dedicare attente analisi ai codici del poema al fine di emendarne il testo, rappresentano delle novità per l'epoca» (L. Mazzoni, *Dantisti veronesi del settecento* cit., p. 163).

[41] G.-J. Dionisi, *Serie di Aneddoti, num. V* cit. («Del costrutto tratto da' codici fiorentini»).

[42] Ivi, p. 10 («Della corruzione de' codici fiorentini»).

[43] *La Divina Commedia, novamente corretta, spiegata e difesa da F. B. L. M. C.*, Roma, Antonio Fulgoni, 1791, 3 tomi (d'ora in poi sempre citata come Lombardina, dal suo editore: Baldassarre Lombardi). La pubblicazione dell'edizione di Lombardi provoca una reazione polemica in Giovanni Iacopo Dionisi, impegnato, come si è visto, a predisporre una sua nuova edizione; lo scontro, inizialmente fondato sulla diversità di lezioni e di interpretazioni, raggiunge presto anche il piano delle accuse personali. Le lunghe (e accese) polemiche sono state ben studiate in Luca Mazzoni, *Le polemiche dantesche fra Giovanni Iacopo Dionisi e Baldassarre Lombardi. Con dodici lettere inedite (Prima parte)*, in «L'Alighieri. Rassegna dantesca», a. LII, n. s., 2011, 38, pp. 29-56 e in Id., *Le polemiche dantesche fra Giovanni Iacopo Dionisi e Baldassarre Lombardi. Con dodici lettere inedite (Seconda parte)*, in «L'Alighieri. Rassegna dantesca», a. LIII, n. s., 2012, 39, pp. 65-90.

di Antonio Fulgoni ma senza indicare esplicitamente il nome dell'editore, interveniva ampiamente sul testo dantesco.

Sotto le iniziali F. B. L. M. C. si nascondeva Baldassarre Lombardi[44], che, fingendo di introdurre il lavoro compiuto da un amico, indicava, nella dedica, la necessità di individuare le lezioni più corrette del poema, poiché, «quantunque» la *Divina Commedia* fosse stata «circa sessanta volte ristampata e sempre meglio spiegata, ciò non ostante mai si era giunto bene ancora alla sua vera lezione»[45]. Grazie a manoscritti di «insigni biblioteche» e «di una delle premiere stampe», la nuova edizione avrebbe dunque potuto «risarcire molti luoghi», «e porre in chiara luce parecchi oscuri passi»[46].

Nulla di diverso, si potrebbe dire, rispetto a quanto si leggeva in altre edizioni dantesche. Le novità esibita dall'edizione di Lombardi era invece la scelta di ricorrere, per la messa a punto del testo, alla stampa uscita nel 1477-1478, a Milano, dalla stamperia di Ludovico e Alberto Piemontesi[47], pubblicata a cura di Martino Paolo Nibia, più noto con il soprannome Nidobeato, che lui stesso si attribuì[48].

[44] Una sintetica presentazione degli studi danteschi di Lombardi – frate francescano della provincia di Milano, ma impegnato pastoralmente a Roma – è in Domenico Consoli, «Lombardi, Baldassarre», in *ED*, *ad vocem*. Si veda anche la voce «Lombardi, Baldassarre» redatta da Marica Roda, in *DBI*, vol. 65, 2005, *ad vocem*. Sul commento di Lombardi si rimanda alle pagine del capitolo VIII. *La prima edizione romana della* Commedia *(1791): il commento del P. Lombardi* di Roberto Tissoni, *Il commento ai classici italiani nel Sette e nell'Ottocento* (cit., pp. 88-99) e alla scheda di Davide Colombo, in *Censimento dei commenti danteschi. 2. I commenti di tradizione a stampa (dal 1477 al 2000) e altri di tradizione manoscritta posteriori al 1480*, a cura di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno, 2014, vol. II, pp. 109-16.

[45] «All'Illustrissimo e reverendissimo signore / Monsignore / D. Diomede Casimiro / Caraffa / De' Principi di Colobrano», in Lombardina, t. I, p. IV.

[46] *Ibidem*. Per un approfondimento della storia dell'edizione e del commento di Lombardi si veda il già citato Davide Colombo, *Per l'edizione del commento dantesco di Baldassarre Lombardi*. Qui si leggono anche varie notizie biografiche su Lombardi e sul suo lavoro di commento, ricostruito in particolare grazie alle lettere scambiate da Lombardi con il confratello Francesco Piatti (a sua volta frate minore conventuale) e al confronto con il manoscritto autografo del commento.

[47] *Al nome di Dio. Apparato sopra la Comedia di Dante Aldigieri excelso poeta fiorentino* (edita da Martino Paolo Nibia, Milano, Ludovico e Alberto Piemontesi, 1477-78). Girolamo Tiraboschi aveva definito con un superlativo questo incunabolo della *Divina Commedia*: citando coloro «*qui primi Mediolani Typographiam exercuerunt*», parla di «*Ludovicus & Albertus Pedemontani*», che «*praeclarissimam Dantis Aligherii editionem anno MCDLXXVII. & MCDLXXVIII. vulgarunt*» (Girolamo Tiraboschi, *De Patriae Historia,* […] *Decembris 1759*, Milano, Giuseppe Marelli, [1760], p. XXXII, n. 87).

[48] Per il Nibia (o Nibbia o Nidobeato), basti qui il rimando alla voce «Nibia» di Gianvito Resta, in *ED*, *ad vocem*. Scrive Resta che «la grande importanza della Nidobeatina è da ricercarsi nel fatto che, proprio per suo tramite, il testo dantesco riuscì a imporsi definitivamente e largamente nell'area lombarda». Sull'edizione si veda Arnaldo Ganda, *L'edizione nidobeatina della Commedia. Considerazioni e documenti*, in *Bibliologia e critica dantesca. Saggi dedicati a Enzo Esposito.* Volume secondo: *Saggi danteschi,* a cura di Vincenzo De Gregorio, Ravenna, Longo, 1997. Su Nidobeato e il suo commento si vedano anche i più recenti saggi di Simone Invernizzi, *Per una biografia di Martino Paolo Nibia commentatore dantesco* (in

Esponendo «Ai cortesi lettori» i criteri adottati per la nuova stampa, e spiegando le ragioni del sottotitolo «nuovamente corretta, spiegata, e difesa», Lombardi si sofferma sulle questioni testuali, sottolineando come «La correzione [...] non consiste nello aver tolto degli errori di stampa; che l'edizione, di cui mi sono valuto per questa mia, è la Cominiana correttissima; ma nel toglimento di molte prave lezioni dagli amanuensi introdotte ne' manoscritti, e da' manoscritti passati impunemente nelle stampe fino a' nostri tempi»[49].

Riconoscendo che gli stessi Accademici della Crusca avevano collazionato, con lo stesso obiettivo, «l'edizione Aldina del 1502. con quasi un centinaio de' più celebri manoscritti di quelle doviziose loro biblioteche»[50], Lombardi introduce una consapevole indicazione metodologica:

> L'opera degli Accademici ebbe per verità profittevole riuscimento: ma avrebbelo avuto vie più se, non contenti dell'Aldina, e de' mss., steso avessero il confronto eziandio alle poche edizioni fatte nel secolo anteriore: ch'essendo pur esse tratte da antichi mss. sparsi in differenti luoghi, potevano somministrare qualche utile divario[51].

L'allargamento della *recensio* alle prime stampe era in funzione della messa a punto di un testo più vicino all'originale, in quanto trascritto da codici antichi, spesso non più disponibili. Da qui la scelta di ricorrere alla stampa di Nidobeato, nonostante la scarsa «diligenza degli stampatori, che fino di due intieri versi lasciaronla mancante»: il valore della stampa milanese del 1478 «tanto dee maggiormente alla bontà del ms. onde fu tratta: imperocchè, oltre al contener essa quasi tutto il bello ed il buono che gli Accademici hanno ripescato nella moltitudine de' mss., emenda poi da se sola altri guasti moltissimi»[52].

Il richiamo alla Nidobeatina non va considerato, tuttavia, un'anticipazione del «bon manuscrit»: lo stesso Lombardi precisava, infatti, di non aver preso «tutte le correzioni» dalla stampa milanese, ricavandole «massimamente da' mss. delle celeberrime biblioteche Vaticana, e Corsini; che ne' propri luoghi andrò di volta in volta notificando»[53].

«Acme», LXI, 2008, 3, pp. 109-36), *Il commento di Martino Paolo Nibia alla Commedia. 1. L'Inferno* (in «Rivista di Studi Danteschi», a. VIII, 2008, 3, pp. 168-92), *Martino Paolo Nibia (Nidobeato)* (in *Censimento dei commenti danteschi. 2. I commenti di tradizione a stampa (dal 1477 al 2000)* cit., pp. 3-7).

[49] F.B.L.M.C., «Ai cortesi lettori», in Lombardina, *Inferno*, p. IX.

[50] *Ibidem*.

[51] *Ibidem*.

[52] Ivi, p. X.

[53] Ivi, pp. XII-XIII. Proprio per questa scelta di Lombardi, Davide Colombo ha scritto che «Quella di Lombardi è perciò dichiaratamente un'edizione compilatoria, costruita cioè dall'assemblaggio di più fonti che non sono però indicate in modo sistematico» (così Davide Colombo, *Per l'edizione del commento dantesco di Baldassarre Lombardi*, in «Rivista di Studi Danteschi», a. XI, 2011, 2, pp. 322-73, la cit. a p. 344. Nel passo dal quale è tratta la citazione, Colombo riporta anche i giudizi negativi che Karl Witte ha espresso su Lombardi). Diverso invece il parere di Simone Invernizzi, per il quale «il costante ricorso al metodo

La messa a testo di lezioni tratte da diversi testimoni rivela come la nuova riflessione non si spingesse ancora oltre i confini delimitati dal buon gusto dell'editore, o, come per Lombardi, dalla valutazione – che non è una congettura avanzata a correggere una possibile corruzione del testo, ma una considerazione estetica – di quella che poteva essere la lezione migliore. L'obiettivo era quello di dare alle stampe un testo che potesse essere definito una compiuta e «perfetta» entità poetica:

> Bisogna dalla moltitudine de' testi scegliere ed adunare i pezzi delle antiche opere non altrimenti che bene spesso le varie membra d'infranta antica statua qua e là disperse, e con altri rottami frammescolate e confuse. Quelle che più alla perfezione del tutto si confanno, quelle, ovunque si rinvengono, debbono trascegliersi e riunirsi[54].

Il lavoro ecdotico, dunque, procede verso un originale considerato come un manufatto che si può recuperare dal passato, secondo il modello degli studiosi di *antiquitates*. Il testo «migliore» era dunque, per Lombardi, il risultato più consono all'immagine dell'autore e della sua opera elaborato dall'editore[55]. Nonostante l'acquisizione di alcune congetture suggerite da Perazzini, il contesto teorico e metodologico di Lombardi era del tutto diverso, e le sollecitazioni delle *Correctiones* già dimenticate.

Anche in Lombardi, dunque, l'attenzione per il testo non spingeva in direzione di un obiettivo nuovo rispetto al passato, e non sollecitava una strumentazione filologica diversa da quella consueta. A proposito della Nidobeatina, Lombardi non riportava alcuna osservazione sul possibile codice dal quale l'editore quattrocentesco aveva tratto la stampa («si reputa la prima tratta da ottimi manoscritti», scriverà Robustiano Gironi nel 1815, presentandola nella *Bibliografia od elenco ragionato delle opere contenute nella collezione de' Classici Italiani*[56]), limitandosi a rilevare, e a sostituire, le numerose lezioni degli Accademici della Crusca differenti da quelle di Nidobeato[57].

Volendo tuttavia documentare le proprie scelte, Lombardi segnalava, in una tavola collocata alla fine di ogni cantica, sia le lezioni comuni alla Nidobeatina

dei *loci paralleli* e al criterio della coerenza interna alla *Commedia* rivela uno sguardo largo, capace di dominare dall'alto l'opera dantesca e sensibile all'uso linguistico del poeta» (Simone Invernizzi, *Dante, Foscolo, Lombardi e Nidobeato. Il ruolo della Nidobeatina e della Lombardina nella revisione foscoliana del testo dell'Inferno*, in «Studi sul Settecento e l'Ottocento. Rivista internazionale di italianistica», a. X, 2015, pp. 125-62, la citazione a p. 138).

[54] Lombardina, *Inferno*, p. XIII.

[55] Nel saggio dedicato all'edizione della *Divina Commedia* progettata da Foscolo, ma in una prima parte dedicato a Lombardi e alla Nidobeatina, Simone Invernizzi offre lunghi elenchi di confronti tra il testo dato alle stampe da Nidobeato e l'edizione di Lombardi. Cfr. S. Invernizi, *Dante, Foscolo, Lombardi e Nidobeato* cit., in particolare le pp. 129-41.

[56] *Bibliografia od elenco ragionato delle opere contenute nella collezione de' Classici Italiani* cit., p. 77.

[57] Le nuove lezioni provengono spesso, senza alcun richiamo esplicito, dalle *Correctiones* di Perazzini e dalle postille di Giuseppe Torelli; sul rapporto tra le innovazioni di Torelli e l'edizione di Lombardi si veda M. Zamboni, *La critica dantesca a Verona* cit., p. 10.

e all'edizione degli Accademici della Crusca, sia quelle divergenti. Le parole di spiegazione della tavola delle varianti sono significative nell'indicare la funzione della loro registrazione e nel presentare la soluzione trovata per la loro rappresentazione. Era, quella della rappresentazione, un'altra questione non indifferente: ciascun editore cercava una propria via per dar conto delle diverse lezioni, collocate senza alcuna gerarchizzazione e senza alcun interesse per una possibile dipendenza da famiglie di codici.

> Conterrà la prima [tavola] diffusamente tutte le varianti lezioni da me introdotte: ed acciò si veda vero quanto di sopra ho detto, che quasi tutto il bello ed il buono ripescato dagli Accademici della Crusca dalla moltitudine de' mss. si rinviene nell'edizione Nidobeatina, v'inserirò anche le varie stesse lezioni degli Accademici nel loro testo introdotte; ed a quelle che saranno degli Accademici solamente, e non comuni alla Nidobeatina, porrò per segno C, ed a quelle che saranno comuni porrò CN, ed a quelle finalmente che ammesse dagli Accademici verranno da me per giusti motivi, che a' respettivi luoghi si diranno, rigettate, metterò per segno C*[58].

Sia per il testo, sia per il commento, sia per gli apparati, l'edizione di Lombardi, dopo il grande consenso tra i contemporanei, continuò a riscuotere ampia fortuna nel corso dell'Ottocento[59]. Con essa era necessario si confrontassero anche i primi editori milanesi, quando decisero di ripubblicare il poema dantesco agli inizi dell'Ottocento.

2. L'edizione della *Divina Commedia* della Società Tipografica de' Classici Italiani

Ferrario e i suoi collaboratori decisero di affidare la curatela dell'edizione della *Divina Commedia* – pubblicata nel 1804 (*Inferno* e *Purgatorio*) e nel 1805 (*Paradiso*)[60] – a Luigi Portirelli, professore al Liceo di Brera, chiedendogli, in

[58] Lombardina, *Inferno*, p. XVI.

[59] «Il commento lombardiano, che fin dal 1793 era sembrato a Monti degno di rispetto [...], un trentennio dopo non aveva cessato di esprimere la propria funzione di sicuro *vademecum* nei penetrali del poema sacro» (così Angelo Colombo in *Tra filologia e politica. Modelli esegetici del commento a Dante nell'Ottocento*, in Id., *«I lunghi affanni ed il perduto regno». Cultura letteraria, filologia e politica nella Milano della Restaurazione* cit., p. 145). Sulla fortuna del commento di Lombardi si veda anche D. Colombo, *Per l'edizione del commento dantesco di Baldassarre Lombardi* cit., p. 367.

[60] *La Divina Commedia di Dante Alighieri. Illustrata di Note da Luigi Portirelli P. di Um. Lett. nel Liceo di Brera*, Milano, Società Tipografica dei Classici Italiani, 1804-1805, 3 voll. (sul terzo il frontespizio porta solo Illustrata di Note, senza alcuna indicazione di nome). L'edizione sarà citata nelle note che seguono con il titolo della cantica, seguito dall'indicazione del canto e del verso. La «Prefazione» verrà indicata con «Prefazione», seguito dal titolo della cantica (anche se nei frontespizi dei tre volumi non ci sono i nomi delle cantiche), dall'anno dell'edizione, e dal numero di pagina (in romano). Le note, compilate per l'*Inferno* e per il *Purgatorio* da Portirelli, per il *Paradiso* da Giulio Ferrario, sono indicate con il riferimento alla cantica e al verso cui corrispondono.

particolare, di allestire un commento che potesse rivolgersi ai lettori della collezione, colti ma non specialisti[61].

Portirelli non era un filologo, ma un bravo confezionatore di commenti («è indubbiamente degno di attenzione il metodo con cui affrontò l'uso di materiale proveniente da altri studiosi»[62]), come dimostrò, dopo l'edizione della *Commedia*, la pubblicazione (sempre nella collezione dei classici della Società Tipografica) dell'*Arcadia* di Sanazzaro, nel 1806,[63] e del *Malmantile racquistato* di Lorenzo Lippi, nel 1807[64]. Il nome di Portirelli (accompagnato dal titolo «P. di Um. Lett. nel Liceo di Brera») compare esplicitamente sul frontespizio dei primi due volumi, dopo l'indicazione «Illustrata di Note» (mentre non c'è alcun nome sul frontespizio del *Paradiso*: il commentatore non era più Portirelli, ma lo stesso Giulio Ferrario, che scelse, come in altre curatele da lui seguite, di non specificare il proprio nome).

Nella prefazione al primo volume, non firmata ma certamente di Portirelli (e senz'altro redatta in accordo con Ferrario), dopo numerose osservazioni, tra le quali una sottolineatura sull'importanza della *Divina Commedia* come «modello del linguaggio poetico» (ed era una osservazione già formulata da Parini), veniva introdotta un'ampia parte dedicata alla scelta delle lezioni da mettere a testo. In essa era esplicitamente dichiarato che la scelta di ricorrere all'edizione di Nidobeato, uscita a Milano nel 1477-1478, non era stata presa (o non solo) per

[61] Il commento di Portirelli (non oggetto di questo studio) è giudicato «modesto» da Roberto Tissoni, che tuttavia mette in risalto la volontà di allargare il numero dei lettori di Dante (R. Tissoni, *Il commento ai classici italiani nel Sette e nell'Ottocento (Dante e Petrarca)* cit., p. 116). A proposito della ricerca di nuovi lettori, Silvia Bruno (che definisce il commento un «sobrio apparato esegetico») parla di un'anticipazione della «prospettiva romantica» (Silvia Bruno, scheda «Luigi Portirelli», in *Censimento dei commenti danteschi*. 2. *I commenti di tradizione a stampa (dal 1477 al 2000)* cit., pp. 117-18). Sul commento di Portirelli si può vedere anche la voce di Steno Vazzana, «Portirelli, Luigi», in *ED*, *ad vocem*.

[62] S. Bruno, scheda «Luigi Portirelli», in *Censimento dei commenti danteschi 2.1. I commenti di tradizione a stampa* cit. p. 118.

[63] *Arcadia di M. Jacopo Sanazzaro con la di lui vita scritta dal consigliere Giambattista Corniani e con le annotazioni di Luigi Portirelli*, 1806. Il volume si apre con una lettera «Agli editori», nella quale si legge: «Le Annotazioni che ora io vi offro, son quelle che ho riputate le più utili e necessarie pe' giovani studiosi, a cui le dirigo, o ad intendere il testo, o a rilevarne le bellezze. Alcune son tratte da quelle, che già furono scritte dal Porcacchi, dal Sansovino, dal Massarengo, e che tutte trovansi unitamente stampate nell'Edizione dell'Arcadia fatta dal Comino coll'assistenza degli onorevolissimi Signori Volpi» (p. V). L'edizione uscita dalla stamperia di Comino nel 1723 aveva questo titolo: *Le opere volgari di M. Jacopo Sanazzaro cavaliere napoletano; cioè l'Arcadia, Alla sua vera lezione restituita, colle Annotazioni del Porcacchi, del Sansovino, e del Massarengo* [...].

[64] *Il Malmantile racquistato di Perlone Zipoli, colle note di varj scelte da Luigi Portirelli*, 1807. Nella sua ampia premessa «Ai giovani studiosi dell'Italiana Letteratura» (nella quale si esalta lo studio della lingua come tratto identitario di una nazione), Portirelli dichiara di avere seguito scrupolosamente l'edizione del *Malmantile* uscita a Firenze nel 1731 e poi nel 1788 (ivi, p. V), con le note di Paolo Minucci, Antonio Maria Biscioni, Anton Maria Salvini. L'edizione fiorentina è la seguente: *Il Malmantile racquistato di Perlone Zipoli colle note di Puccio Lamoni ed altri*, Firenze, nella stamperia Bonducciana, 1788.

i suoi riconosciuti meriti testuali, già posti in risalto da Lombardi nell'edizione del 1791, quanto per una motivazione «geografica»: il fatto che l'incunabolo fosse stato stampato a Milano. Si leggeva dunque nella «Prefazione»:

> quantunque anche la Nidobeatina non vada esente da qualche macchia, siccome nel tutto ci sembrò di gran lunga preferibile alle altre, noi ci siamo appigliati ad essa per non essere da taluno ripresi, che mentre un altro, che pur non è nostro paesano, ha posti in vaga pompa que' tesori, che sono proprj di noi, amassimo di occultarli perpetuamente piuttosto che di ornarcene anche dopo il lodevole esempio altrui[65].

È una dichiarazione interessante, sul piano ecdotico, perché unisce l'attenzione per il testo – valorizzato in quanto si ritiene che la stampa di Nidobeato sia fondata su codici trascritti in un tempo non lontano da quello della scrittura dantesca – con la valorizzazione del luogo di stampa dell'incunabolo, posto in risalto non per ragioni di qualità del lavoro tipografico, ma per l'identità con il luogo di produzione della collezione contemporanea (dove presumibilmente viveva la maggior parte degli acquirenti della collezione), e soprattutto con un'identità milanese, rivendicata nonostante il respiro nazionale della cultura presente nella Milano napoleonica.

In questa sorta di «filologia geografica», tuttavia, le questioni più specificamente riconducibili alle modalità di trascrizione del testo non erano trascurate. Dopo aver dichiarato l'importanza di ricorrere alla Nidobeatina in virtù del luogo di stampa, Portirelli dichiarava infatti di non avere utilizzato l'«edizione Romana» (così veniva definita l'edizione di Baldassarre Lombardi, non essendo specificato esplicitamente il nome dell'editore, e quindi formalmente «anonima»), per quanto verificata sulla stampa di Nidobeato, ma di avere compulsato direttamente la Nidobeatina stessa[66]. L'editore milanese aggiungeva, con orgoglio, di avere trascritto il testo dell'edizione quattrocentesca più fedelmente di quanto avesse fatto «l'Anonimo Romano, come in alcune Note si troverà rimarcato quando la sua infedeltà sia di qualche rilievo»[67]; e dichiarava, soprattutto, di avere tratto le lezioni del poema direttamente dalla sola stampa del 1477-1478, per «evitare una biasimevole mescolanza di diversi testi»[68].

Al di là della coerenza o meno nella realizzazione di questo intento, la dichiarazione di Portirelli (sulla quale concordava Ferrario, se addirittura non aveva partecipato alla sua stesura) è di rilievo, in un momento in cui, in altre edizioni (anche pubblicate dalla stessa Società Tipografica), non si esitava e non si sarebbe esitato a porre a testo lezioni tratte da codici e stampe diverse. Questa preoccupazione, per altro, stava ormai diffondendosi, dal momento che torna nella nota

[65] «Prefazione», *Inferno*, 1804, p. XIII.

[66] L'esemplare dell'incunabolo cui aveva fatto ricorso Portirelli era con tutta probabilità all'interno della Biblioteca Braidense.

[67] «Prefazione», *Inferno*, 1804, p. XIII.

[68] *Ibidem*.

introduttiva dell'edizione della *Divina Commedia* stampata a Pisa dalla Società letteraria, nello stesso 1804, come si è visto più sopra.

L'opposizione tra edizioni, a questo punto, riguardava la scelta della stampa di riferimento, ed è significativo che, mentre a Pisa si prendeva l'edizione cinquecentesca, il cui testo era stato «ricostruito» dagli Accademici della Crusca, a Milano si prendesse come testo di riferimento quello di un incunabolo, che, al di là delle questioni geografiche, sembrava fondato su codici antichi.

La volontà di riprodurre il testo della sola stampa scelta – *codex optimus*, ma in rapporto a criteri ecdotici messi a punto e applicati dall'editore – spingeva anche gli editori della Società Tipografica de' Classici Italiani ad allestire un apparato di lezioni varianti, per evitare contaminazioni. Portirelli riportava dunque in nota «quale sia la lezione delle altre edizioni, affinchè il Lettore non sia defraudato della lezione adottata dalla Crusca, e possa ad un tempo osservare quale tra questa e la Nidobeatina sia la differenza, e giudicare quale tra esse sia veramente la migliore»[69]. Il richiamo alla lezione «migliore» rivela, nonostante la manifestazione di una nuova sensibilità, come l'apparato delle lezioni non fosse offerto per ricostruire una tradizione (non essendo pensabile di raggiungere l'originale), ma per permettere ai lettori, come nelle edizioni settecentesche, di conoscere le possibili varianti per ridefinire un verso, a proprio piacimento.

Anche per quanto riguarda le grafie, si legge nella «Prefazione» dell'edizione della Società Tipografica una precisazione interessante, che va nella direzione sopra indicata:

> Forse saravvi chi avrebbe amato meglio che per esempio avendo trovato sovente ripetuto *senza*, *due*, *immagine*, in vece di *sanza*[,] *duo*, *imagine*, noi avessimo sempre letto *senza*, *due*, *immagine*, e non mai altrimenti; ma abbiamo voluto leggere e nell'un modo e nell'altro, perchè si conosca, che in ambedue i modi promiscuamente ha forse scritto lo stesso Dante, o che per lo meno tali variazioni sono tanto antiche quanto la lingua nostra[70].

Per altro il problema della trascrizione dell'incunabolo, in rapporto all'uso moderno della punteggiatura e delle grafie, poneva senz'altro problemi. Bastino due esempi a darne testimonianza, riportando i versi 44 e 74 del canto VII: il primo – «Quando vengono a' duo punti del cerchio,» – riproduceva la lezione di Lombardi (che però legge «ai» e non «a'»), mentre nella Nidobeatina si trovava: «quando uegnono ai duo punti del cierchio»; il secondo – «Sì ch'ogni parte ad ogni parte splende,» – si legge in modo chiaro, nella Nidobeatina, «si che ogni parte ad ogne parte splende»[71].

[69] *Ibidem*.

[70] «Prefazione», *Inferno*, 1804, p. XIV.

[71] Nell'edizione di *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi (Milano, Mondadori, 1966-1967): «quando vegnono a' due punti del cerchio» e «sì, ch'ogne parte ad ogne parte splende,».

La fedeltà alla Nidobeatina è tuttavia rivendicata dalla Società Tipografica come fondamento delle scelte ecdotiche compiute, con l'obiettivo di dare un testo più «autentico»[72]. Da qui, dunque, l'autonomia – tuttavia con deroghe, come si è visto nel verso appena sopra citato[73] – dall'edizione di Lombardi, anche quando quest'ultima dà conto, in nota, del perché era stata introdotta una lezione diversa da quella di Nidobeato.

La collazione con altri codici aveva portato in evidenza anche l'importanza del commento che accompagnava la Nidobeatina (e forse gli editori della Società Tipografica de' Classici sono stati i primi a far derivare il commento di Nidobeato da quello di Jacopo della Lana):

> Nella Biblioteca Ambrosiana esiste un MSS. dell'Inferno di Dante, e del comento che gli corrisponde, cui lo stesso copiatore confessa essere di Jacopo dalla Lana. [...] Confrontata adunque la Nidobeatina con questo MSS. l'abbiamo trovata del tutto ad esso eguale circa il comento. Anche i testi hanno una conformità tra loro più che non si vede tra essi e quello della Crusca o sia delle comuni altre edizioni; ma pure di quando in quando vi si scorge qualche variazione, la quale nondimeno non è tanta che ognor più non ci faccia stimare il testo, che noi abbiamo seguito[74].

Nella «Prefazione» al volume del *Purgatorio* (anche questa non firmata), Portirelli comunicava la stampa di un opuscolo che, sotto forma di lettera, presentava un codice manoscritto, «corredato di postille marginali e interlineari», scoperto «nel celebre Archivio di Montecassino». Sotto la finzione del nome Eustazio Dicearche, il benedettino Giuseppe di Costanzo informava il poeta arcade Angelio Sidicino (Angelo Lanfredi, canonico di Teano) di un antico codice conservato appunto nella Biblioteca di Montecassino[75].

[72] Per un raffronto esemplificativo tra alcune lezioni della Nidobeatina, dell'edizione di Lombardi, della stampa della Società Tipografica de' Classici Italiani, ci si permette di rimandare a Alberto Cadioli, *La* Divina Commedia *in due edizioni milanesi di primo Ottocento*, in *Dante fra Italia ed Europa nell'Ottocento*. Atti dei Seminari Internazionali *Per Dante verso il '21*, Milano, novembre 2018-luglio 2020, a cura di Simona Brambilla e Luca Mazzoni, Milano, Biblioteca Ambrosiana - ITL (in corso di stampa).

[73] Nonostante le dichiarazioni iniziali della «Prefazione», sono numerose le lezioni tratte dall'edizione di Baldassarre Lombardi; ciò nonostante si può tuttavia riconoscere che l'edizione della Società Tipografica de' Classici Italiani è più fedele di ogni altra alle lezioni di Nidobeato.

[74] «Prefazione», *Inferno*, 1804, pp. XIX-XX. Il codice citato ha ora la segnatura della Biblioteca Ambrosiana A 40 inf. A proposito dei codici danteschi in Ambrosiana si veda: Giuseppe Frasso, *Manoscritti e studi danteschi all'Ambrosiana*, in *Tra i fondi dell'Ambrosiana. Manoscritti italiani antichi e moderni*, Atti del convegno, Milano, 15-18 maggio 2007, a cura di Marco Ballarini et al., Milano, Cisalpino, 2008, 2 vol. (il saggio nel vol. I, pp. 25-56).

[75] *Di un antico testo a penna della Divina Commedia di Dante. Lettera di Eustazio Dicearcheo ad Angelio Sidicino*, Roma, Fulgoni, 1801. Il codice è conservato all'Archivio dell'Abbazia di Montecassino (sigla 512). A differenza di quanto si credeva ai primi dell'Ottocento, Michele Barbi ha ricondotto il ruolo del copista del codice a semplice trascrittore delle note dell'Ottimo e di Pietro di Dante (si veda Francesco Mazzoni, «Chiose Cassinesi», in *ED*, *ad vo-*

Portirelli, riportando indicazioni sia sul codice sia sulle sue annotazioni filologiche ed esegetiche, affermava di essere stato lusingato nella «determinazione» presa «d'aver seguito il testo della Nidobeatina»: «Le varianti lezioni del Cod. Montecasinese sono il più delle volte uguali a quelle del testo della Nidobeatina»[76].

Sottolineata con orgoglio la sua scelta, Portirelli segnalava le lezioni dell'*Inferno* del Codice di Montecassino concordanti con la Nidobeatina contro altre edizioni, e quelle che invece differivano dal testo di Nidobeato (e di conseguenza dai versi dell'*Inferno* pubblicati dalla Società Tipografica). Pienamente dentro il contesto della sua epoca, Portirelli, riportando le lezioni varianti, introduceva un commento per argomentare la preferenza accordata a una lezione o a un'altra, secondo il gusto personale o le modalità di interpretazione. Basti un solo esempio (che si riferisce al verso 3 del Canto I dell'*Inferno*):

> Nel v. 3 il Cod. Montecasinese legge:
> Che la diritta via avia smarrita.
> La Nid. con quella della Crusca:
> Che la diritta via era smarrita.
> All'anonimo Scopritore piace più la lezione del Cod. Mont., che l'altra, perchè vi è levato il verbo *era*, che si ripete nel susseguente verso. Ma non è forse più spiacevole il leggere *via avia*, che in due consecutivi versi il verbo *era*[77]?

Nelle note del *Purgatorio* ricorrono più volte i richiami al testo del codice cassinese (sempre indicato come «Cod. Montecasinese»), mettendo a confronto le sue lezioni (e le sue interpretazioni) con quelle degli editori precedenti. Ed è continuo il ricorso al codice cassinese, per confronti interpretativi e scelte testuali, nelle note ai versi del *Paradiso* compilate da Giulio Ferrario.

Prima di soffermarsi, tuttavia, su alcune osservazioni di Ferrario, è opportuno sottolineare che il passaggio dal primo al secondo editore mostra un progressivo allontanamento dal testo della Nidobeatina. Nonostante i numerosi richiami, nelle note, all'incunabolo milanese, Ferrario sembra avere messo a testo direttamente le lezioni di Lombardi, anche quando questi dichiara la sua preferenza per una lezione che si oppone alla Nidobeatina. Con tutta probabilità, l'esigenza di chiudere velocemente l'edizione (dovendo la collezione dei Classici rispettare tempi stretti di programmazione e di stampa), spinse Ferrario a far comporre il volume servendosi della Lombardina, non senza tuttavia introdurre alcuni confronti originali e singolari con la stampa di Nidobeato. Ne offre un esempio la nota che si riferisce al verso 3 del Canto primo del *Paradiso:* mettendo a testo

cem. Sul codice anche Rudy Abardo, «Chiose cassinesi», in *Censimento dei commenti danteschi. 1. Commenti di tradizione manoscritta (fino al 1480)*, a cura di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno, 2011, pp. 155-9).

[76] «Prefazione», *Purgatorio*, 1804, p. VII.

[77] Ivi, p. VIIII. Nell'edizione Petrocchi: «*ché la diritta via era smarrita*».

la lezione scelta (senza spiegazione) da Lombardi («Dietro al mio legno, che cantando varca,»), Ferrario precisa: «Retro la Nidobeat.».

Nella curatela di Ferrario sono soprattutto le note a rivelare, in numerose occasioni, la spiccata sensibilità dell'editore per le questioni testuali, pur sempre dentro i limiti dettati dal contesto filologico del suo tempo. Lo confermano i numerosissimi riferimenti alle lezioni del codice di Montecassino, grazie ai quali respinge o conferma le scelte e le interpretazioni di Lombardi. Si veda la nota di Lombardi e quella di Ferrario a proposito del verso 8 del canto II del *Paradiso* («E nove Muse mi dimostran l'Orse.»):

> [Lombardi]
> Agli Accademici della Crusca è piaciuto di leggere nuove Muse con soli cinque mss. piuttosto che *nove Muse* con più di novant'altri mss., e con tutte le anteriori edizioni; essendo parso loro che questa lezione guasti 'l concetto al Poeta. [...] Ma se avesse Dante perciò richieste *nuove Muse*, perchè non avrebbe eziandio ricercato una nuova Minerva, e un nuovo Apollo[78]?
>
> [Ferrario]
> Altre ediz. *Nuove Muse* ma *nuove* per *nove*, essere stato scritto per errore del copiatore egli è chiaro anche dalla chiosa al Codice Montecas. in cui si nota – *idest novem virtutes, et scientiae* ec.[79].

Il ricorso al codice di Montecassino per la discussione delle lezioni è ancora più evidente alla nota che si riferisce al verso 23 del Canto XXVIII del *Paradiso* («Halo cinger la luce che 'l dipigne,»):

> Ecco una delle più genuine, e interessanti lezioni restituite al testo di Dante dal benemerito P. L. mediante l'edizione Nidob. Il guasto di questo passo incontrasi, egli scrive, nella comune dei testi sì mss. che stampati, dove la parola *Halo* si è convertita nell'articolo *allo*, e si è corrotto il sentimento del Poeta. Non cita verun mss., che abbia questa sincera lezione, e pare, che di quanti ne ha veduti, come dei tanti collazionati dagli AA. della Crusca neppur uno presentasse la retta lezione; possiam dunque vantare il Cod. Cassinese sopra tutti gli altri finora conosciuti, che il primo ci esibisce la vera lezione.

Attraverso le note di Ferrario, si conferma che gli editori della Società Tipografica de' Classici Italiani sono stati i primi a confrontarsi con le sue lezioni e con le sue postille (senza per altro sostituire le lezioni trascritte da Nidobeato, quando divergenti rispetto al codice cassinese, ma segnalandole nelle note). È anche questa una testimonianza significativa del rinnovato interesse per la valorizzazione dei codici del poema dantesco che erano via via ritrovati nelle biblioteche nobiliari o in quelle degli istituti religiosi, o stavano suscitando nuovo

[78] Lombardina, *Paradiso*, p. 20, n. 8-9.

[79] *La Divina Commedia di Dante Alighieri. Illustrata di Note*, vol. III, Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani, 1805, p. 18, n. 7. 8. 9. Anche l'edizione Petrocchi ha «nove».

interesse, quando, già noti, erano stati dimenticati. Gli editori inserivano – ad arricchimento del valore commerciale delle loro stampe – le lezioni varianti appartenenti al codice a loro disposizione, considerato tanto più prezioso quanto più era antico, secondo l'idea, che si è già segnalata più volte, della sua maggiore fedeltà all'originale e della maggiore genuinità delle sue lezioni.

Ancora una volta occorrerà però sottolineare che l'attenzione per le questioni testuali e per la ricerca delle lezioni più vicine alla scrittura di Dante non portava a un metodo filologico fondato su confronti rivolti all'individuazione di derivazioni e parentele. E non teneva conto nemmeno delle sollecitazioni di Perazzini, non più disponibili e ormai dimenticate, tanto più fuori Verona.

Per altro – come si è già detto anche per altre edizioni della Società Tipografica de' Classici Italiani – non favoriva l'approfondimento dello studio delle diverse lezioni la scelta esplicita di rivolgersi a lettori colti ma non studiosi di letteratura italiana, e in particolare a lettori giovani. La «rinuncia» all'approfondimento è dichiarata nella «Prefazione» al primo volume:

> Nella [...] Biblioteca Ambrosiana esiste un altro MSS. del *1399*. di mano d'un Dottore di Lucca, in cui v'ha tutta intiera la divina Commedia col comento di Alberico Rosate Bergamasco. Secondo il solito anche questo MSS. offre nel testo molte variazioni, e volentieri noi le avremmo notate, se non ci avesse presi il timore di essere troppo lunghi e di annojare il Lettore [...]. Per la qual cosa solo una o due volte ne abbiamo fatto uso[80].

Esigenze del testo ed esigenze editoriali emergono di nuovo come criteri guida per le edizioni filologicamente più significative della Collezione de' Classici Italiani.

3. L'edizione in folio massimo pubblicata da Luigi Mussi

Le considerazioni più generali esposte per l'edizione della *Divina Commedia* della Società Tipografica de' Classici Italiani possono essere estese alla stampa della *Divina Commedia* in un volume pregiato uscito nel 1809 dalla stamperia di Luigi Mussi[81].

L'edizione era in tre volumi in folio massimo, con una tiratura di 72 esemplari (due dei quali erano unici, il primo «in carta turchina» destinato a Giuseppe Bossi, e il secondo «in carta d'Olanda», destinato a Gaetano Melzi, otto «in carta cerulea», sessantadue «in carta imperiale»[82]); ogni esemplare aveva stampato sul foglio di guardia sia il nome del sottoscrittore cui era destinato, sia

[80] «Prefazione», *Inferno*, 1804, pp. XX-XXI. Il manoscritto citato ha ora la segnatura D 539 inf.

[81] *La Divina Commedia di Dante Alighieri*, Milano, Co' tipi di Luigi Mussi, 1809, 3 voll. Sarà poi sempre richiamata con Mussi FM seguito dal titolo della cantica. (Su Mussi si rimanda *supra*, alla nota 102 a p. 37).

[82] Così lo stesso tipografo nell'«Elenco dei signori associati».

la firma dell'editore accompagnata da un timbro in ceralacca. L'eleganza della pagina, data dal rapporto tra scrittura e spazio bianco e dai caratteri disegnati dallo stesso stampatore, ne faceva un libro da ammirare e possedere per la sua bellezza: «forse il più bel libro che siasi pubblicato in Milano»[83], secondo un'annotazione del diario di Giuseppe Bossi.

La scelta di pubblicare la *Divina Commedia* in folio massimo era ricondotta al desiderio di Mussi di inserirsi con un'impresa preziosa nella sua «nuova patria», rendendole omaggio[84], ma contemporaneamente lo stampatore pubblicava anche due altre edizioni della *Divina Commedia*, in 12°, in 32°. Le scelte ecdotiche erano diverse in rapporto alle edizioni, e mentre quelle delle edizioni piccole rimandavano direttamente all'edizione di Lombardi del 1791, i criteri di pubblicazione dell'edizione in formato grande erano il risultato della collaborazione dello stampatore con alcuni uomini di lettere.

Nell'introduzione («Al cortese Lettore Il Tipografo») Mussi dichiarava di aver riprodotto il testo dell'«antica edizione Milanese di Nidobeato»[85], scelta, ancora una volta, in omaggio a Milano, ma affermava apertamente di avere utilizzato le lezioni del «chiarissimo P. Lombardi Milanese»[86], con altre «necessarie», ma non specificate, correzioni[87]. Nella scelta del testo di riferimento veniva dunque introdotto, ancora una volta, il criterio geografico: «milanese» era il contesto culturale e letterario che suggeriva le caratteristiche ecdotiche della nuova edizione.

Mussi metteva infatti in primo piano l'importanza di un antico codice (che recava solo le prime due cantiche) appartenente alla ricca collezione dantesca di Giuseppe Bossi[88], con il quale era stato collazionato il testo, registrandone le principali varianti[89]. E valorizzava la *Vita di Dante* scritta da Boccaccio tramandata

[83] *Le memorie di Giuseppe Bossi. Diario di un artista nella Milano napoleonica*, a cura di Chiara Nenci, Milano, Jaca Book, 2004, p. 25.

[84] «Al cortese lettore il tipografo», in Mussi FM, *Inferno*, p. VII.

[85] *Ibidem*.

[86] Ivi, p. VIII.

[87] Ivi, p. VII.

[88] Alla morte di Bossi, la sua collezione dantesca fu acquisita da Gian Giacomo Trivulzio. Si veda a questo proposito Paolo Pedretti, *La vendita della Collezione dantesca a Gian Giacomo Trivulzio*, in M. Rodella - G. Frasso, *Pietro Mazzucchelli studioso di Dante* cit., pp. 351-90. Oggi il codice cui faceva riferimento Mussi è raccolto nella biblioteca Trivulziana con la sigla Triv. 1076. Marzia Pontone lo descrive come un «volume membranaceo con il testo dantesco disposto su un'unica colonna e con un impianto di rigatura lungo i margini per accogliere un commento a cornice, mai realizzato» (Marzia Pontone, *Il collezionismo di Dante in casa Trivulzio. Temi, parole e immagini di una mostra*, in «Libri&Documenti», XL-XLI, 2014-2015, t. I, pp. 13-32, la citazione a p. 25). Si veda anche la puntuale descrizione di Gigliola Barbero nella scheda di «Manus On Line»: <https://manus.iccu.sbn.it/opac_SchedaScheda.php?ID=50139> (data ultima consultazione 2021-09-02).

[89] L'apparato delle varianti è nei volumi dell'*Inferno* e del *Purgatorio*, rispettivamente alle pp. 249-61 e pp. 257-62. L'apparato è costruito con l'indicazione di riferimento del verso variato, cui segue la trascrizione della diversa lezione del codice.

da un altro codice della collezione di Bossi, che, avendo lezioni molto differenti dal testo di Boccaccio conosciuto, avrebbe permesso di «correggere le imperfezioni, che finora hanno diminuito il pregio di quell'opera elegantissima»[90].

Ringraziando Bossi, il tipografo ricordava dunque le «splendidissime lezioni non ancora conosciute»[91] tratte dal codice da lui posseduto, preferito «ai varj che esistono nelle pubbliche e in maggior copia nelle private biblioteche di questa città a cagione dell'antichità sua e della singolarità delle sue lezioni»[92]:

> È creduto dagli eruditi coevo all'Autore, e tal giudizio, che si trae a prima vista dalla forma de' caratteri, e dalla maniera delle miniature, viene rinforzato dall'osservarvisi alcuni passi che sembrano non aver ricevuti gli ultimi tocchi della poetica lima, e dal mancarvi, ad onta della certa integrità del volume, la terza cantica, che non si conobbe intera che dopo la morte di Dante[93].

Nonostante la sola trascrizione delle prime due cantiche, tuttavia, non si trattava (come gli studi danteschi novecenteschi hanno ampiamente dimostrato) di un codice della prima metà del Trecento, quanto di un codice della fine del secolo XIV, appartenente a un sottogruppo di area lombardo-veneta di codici di origine settentrionale, in quanto tale ritenuto interessante anche sul piano testuale[94].

Alla rete dei letterati milanesi gravitanti a Brera sembra da ricondursi anche il lavoro di curatela dell'apparato delle varianti, molto probabilmente dovuto alla collaborazione di Mussi sia con Bossi sia con Luigi Lamberti e Ottavio Morali (che a Brera lavorava): così sostiene Colomb de Batines, che tuttavia estende a tutta la stampa gli interventi del direttore della Biblioteca di Brera e di uno dei suoi collaboratori più stretti: «Questi due [Lamberti e Morali], insieme col pittore Gius. Bossi […] attesero diligentemente alla stampa del Poema la quale, a malgrado del ridicolo di cui la sparge il Foscolo, riuscì mirabilmente corretta»[95].

[90] «Al Signor / Giuseppe Bossi / Pittore/ Luigi Mussi», in Mussi FM, *Inferno*, p. V.

[91] Ivi, p. IV.

[92] «Lezioni varie», in Mussi FM, *Inferno*, p. 249.

[93] *Ibidem*.

[94] Angelo Eugenio Mecca riconduce il Triv. 1076 al «subarchetipo indicato da Trovato con *l*» (A. E. Mecca, *Appunti per una nuova edizione critica della Commedia*, in «Rivista di studi danteschi», a. XIII, 2013, 2, pp. 267-333; la citazione a p. 309). Lo stesso Mecca ha definito un sottogruppo specifico per alcuni codici di area lombardo-veneta, al quale si può ricondurre, con altri due codici di casa Trivulzio, il Triv. 1076: si veda *La tradizione manoscritta della Commedia. Un percorso nella Biblioteca Trivulziana, con un'appendice sulla tradizione lombardo-veneta (σ)*, in «Libri&Documenti», vol. XL-XLI, 2014-2015, pp. 153-76. Così Mecca data e descrive il codice: «sec. XIV *exeunte* / XV *ineunte*. Di mani diverse, con apparato decorativo attribuito dal Toesca ai decoratori dei romanzi cavallereschi, alla bottega del Maestro del *De natura deorum* secondo Cadei» (p. 168). Le decorazioni sono solo in alcuni canti (I, V, VI dell'*Inferno*).

[95] P. Colomb de Batines, *Bibliografia dantesca* cit., p. 133. Lo stesso Colomb de Batines faceva risalire il giudizio negativo di Foscolo (ora in Ugo Foscolo, *Studi su Dante*. Parte seconda. *Commedia* di Dante Alighieri, a cura di Giorgio Petrocchi, vol. IX t. II dell'Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo, Firenze, Le Monnier, 1981) al suo cattivo rapporto

I nomi di Lamberti e di Morali, non citati nelle pagine di presentazione, erano comunque introdotti nella nota posta al piede della prima pagina dell'apparato di varianti: «Trovomi qui in dovere di attestare la mia riconoscenza alle dotte premure del signor cavaliere Lamberti Membro dell'Istituto e Prefetto della Regia Biblioteca, e del signor Morali Professore di greche lettere, i quali mi hanno assistito per estrarre e scegliere queste varianti con quella umanità e gentilezza, che accoppiano sì felicemente alla profonda erudizione che li distingue»[96].

La collaborazione di Bossi (che nello stesso 1809 curò la stampa per Mussi dei *Sermoni* di Giuseppe Zanoja[97]), di Lamberti, di Morali (benché l'impegno di questi fosse limitato presumibilmente alla sola redazione di un elenco di lezioni diverse da quelle messe a testo), permetteva allo stampatore di vantare la novità della sua edizione anche sul piano testuale.

Ancora una volta, comunque, il valore dell'edizione era affidato alla presentazione di una serie di lezioni appartenenti ad un «testo a penna», tanto più considerato importante quanto più ritenuto antico. Dal codice, tuttavia, non erano state tratte solo le lezioni varianti ritenute di maggior rilievo; forse per riprodurre fedelmente la scrittura antica viene introdotta anche nel testo la velare senza l'«h» di fronte alle vocali «a» e «u», come nei tre casi qui citati come esempio[98]: «c'attende ciascun uom che Dio non teme» (*Inferno*, canto III, v. 108); «C'un'anima sopr'altra in noi s'accenda» (*Purgatorio*, canto IV, v. 6); «Fin c'al Verbo di Dio di scender piacque» (*Paradiso*, canto VII, v. 30).

Mussi introduce questa scelta solo nella stampa della *Divina Commedia* in folio massimo, come ad impreziosire l'edizione[99]: è ancora il criterio dell'autorità del codice antico, che in questo caso si estende, per uniformità editoriale, anche alla cantica del *Paradiso*, che il codice di Bossi non aveva; e forse chi aveva approvato (se non consigliato) questa scelta aveva visto la stessa forma in numerosi codici trecenteschi della *Commedia*. Non si trattava dunque di un uso tipografico introdotto da Mussi, come era invece nella stampa della *Divina Commedia* del veneziano Giambattista (Giovan Battista) Vitarelli, che, nell'«Avviso degli

con Giuseppe Bossi e con le persone legate d'amicizia al conte Giovanni Paradisi, tra le quali c'era appunto Luigi Lamberti (su questa inimicizia si veda anche *infra* la nota 62 a p. 115).

96 Mussi FM *Inferno*, p. 249.

97 *Sermoni di Giuseppe Zanoja, architetto*, Milano, Per Luigi Mussi, 1809.

98 Come già per il testo dell'edizione della *Divina Commedia* della Società Tipografica de' Classici Italiani, ci si permette di rimandare qui a Alberto Cadioli, *La* Divina Commedia *in due edizioni milanesi di primo Ottocento* cit., dove sono segnalate anche alcune incoerenze al criterio adottato.

99 L'uso della velare senza «h» non compare nell'edizione in folio delle *Satire* di Lodovico Ariosto, del 1807, mentre c'è una sola volta, nel «Sermone I. Al Lettore», al v. 4: «prima c'altro sappi» in *Sermoni di Giuseppe Zanoja* cit., p. 1. Barbara Tanzi Imbri, nell'edizione critica dei *Sermoni*, dopo avere rilevato che «l'autografo del sermone, forse proprio quello inviato al Bossi per la stampa [...] presenta la forma *ch'altro*», ipotizza che si tratti di un refuso, e quindi mette a testo «ch» (si veda Giuseppe Zanoia, *Sermoni*, edizione critica a cura di Barbara Tanzi Imbri, Milano, Il muro di Tessa, 2019, p. XLIX nota 62). La forma «c'altro sappi» potrebbe essere una scelta, compiuta con poca coerenza, dello stampatore.

editori» dell'edizione da lui pubblicata nel 1811, informava esplicitamente di avere «levata la lettera *h* in fine di tutte le parole, quando per il seguito di altre comincianti dalle vocali *a, o, u*, restava del tutto inutile»[100].

Si può introdurre la stessa spiegazione a proposito dell'assenza dell'aferesi (sebbene questa situazione non si presenti con sistematicità, registrandosi soprattutto nella prima cantica). Bastino due esempi dal Canto I dell'*Inferno* (v. 26 e v. 38): nell'edizione di Lombardi si leggeva «Si volse 'ndietro a rimirar lo passo,» e «E 'l Sol montava in su con quelle stelle,», in quella stampata in folio massimo da Mussi «Si volse indietro a rimirar lo passo,» e «E il sol montava in su con quelle stelle». A servizio della lettura a voce alta così a facilitare al lettore la scansione metrica sembra invece da ricondursi l'uso dell'accento grave, introdotto anche per precisare il significato specifico di una parola ambigua: per esempio *Pàrtiti* (c. III, v. 89) *cangiàr* (c. III, v. 101), *guatàr* (c. XVI, v. 78).

Gli interventi sulla grafia rimasero per altro confinati nell'edizione di lusso in formato grande, perché nessuna forma di quelle citate è presente nelle due edizioni di formato piccolo, pubblicate da Mussi, presumibilmente, tra la fine del 1808 e l'inizio del 1810[101]. Non sembra del resto esserci alcun legame tra il testo delle edizioni piccole e quello dell'edizione grande, mentre invece è presente (nel volume dell'*Inferno* e del *Purgatorio*) l'elenco delle varianti, sotto il titolo: «VARIE LEZIONI / TRATTE DA UN CODICE / APPARTENENTE AL SIGNOR / GIUSEPPE BOSSI/ PITTORE»)[102].

Era dunque l'edizione in formato grande, sebbene in prima istanza non destinata agli studi ma indirizzata a chi poteva apprezzarne la bellezza tipografica, a offrire le innovazioni ecdotiche più interessanti e a proporre la trascrizione della *Vita di Dante* di Boccaccio, tratta, come si è anticipato, da un codice della ricca collezione di Giuseppe Bossi.

[100] «Avviso degli editori», in *La Divina Commedia di Dante Alighieri, Edizione formata sopra quella di Comino del 1727*, Venezia, Vitarelli, 1811, p. V. Lo stampatore Vitarelli ebbe una limitata produzione di classici a Venezia, a cavallo degli anni Dieci dell'Ottocento, prima di diventare proto della tipografia di Alvisopoli. Si veda la voce Vitarelli (siglata m.c. [Marco Callegari]) in *Editori italiani dell'Ottocento. Repertorio* cit., vol. II, p. 1150.

[101] Nell'edizione in 12° (sulla quale Colomb de Batines scrive essere stata esemplata anche quella in 32: «Ristampa molto accurata dell'edizion precedente [quella in 12°], in un differente sesto: l'editore L. M. (Luigi Mussi) la dedica a' suoi amici» (P. Colomb de Batines, *Bibliografia dantesca* cit., p. 134).

[102] Con tutta probabilità, Luigi Mussi aveva deciso di mettere sul mercato, per ragioni commerciali, un'edizione della *Divina Commedia* di più largo smercio, trascrivendo dall'edizione più corrente all'epoca, quella di Lombardi (riprodotta fedelmente pur con interventi sulla punteggiatura), e riproponendo la biografia di Dante più diffusa, quella di Pier Antonio Serassi. Impegnato poi nella grande edizione, con la pubblicazione innovativa di una diversa redazione della *Vita di Dante* scritta da Boccaccio, e con i controlli sulla Nidobeatina, Mussi aveva forse lasciato in sospeso la stampa delle edizioni in 8° e in 12°. Queste edizioni, destinate alla lettura, non avevano commento, fatto che le penalizzava in un mercato nel quale era presenti numerose edizioni commentate: per ovviare a questo problema, Mussi aveva previsto l'aggiunta di un volume di commento, che tuttavia non venne mai stampato.

Della trascrizione esistono le carte autografe, il cui studio ha permesso a Simona Brambilla[103] di verificare i cambiamenti introdotti nel passaggio dall'originale alla trascrizione, e soprattutto in quello dalla trascrizione alla stampa, e di rilevare, dunque, la « maggior fedeltà all'originale manoscritto» della trascrizione di Bossi[104], e l'introduzione di numerose modifiche in sede di preparazione e composizione per la stampa. Il titolo stesso veniva semplificato, forse per ragioni di mercato editoriale: *Incomincia la Vita del chiarissimo poeta Dante Alighieri da Firenze, composta per lo magnifico poeta Messere Giovanni Boccacci da Certaldo* diventava *Vita di Dante Alighieri poeta fiorentino*[105].

Anche in rapporto alla pubblicazione della *Vita di Dante*, grande edizione di Mussi confermava l'ambizioso progetto dello stampatore di un'edizione innovativa, anche sul piano filologico, e tuttavia i numerosi errori sia nel testo sia nell'apparato delle varianti rivelano che la stampa non era stata condotta con quei criteri filologici che forse avrebbero voluto gli «uomini eruditissimi» citati da Mussi: è forse questa la ragione per la quale Bossi esprime, nel diario, un suo parziale scontento di Bossi: «Il Dante di Mussi in foglio dedicato a me è riuscito in parte bene, in parte male»[106].

Anche le edizioni qui richiamate contribuiscono forse a suscitare, anche a Milano, l'interesse per il testo di Dante, valorizzato negli stessi anni, come modello di poesia (per esempio nell'uso delle terzine), da Vincenzo Monti. E contribuivano a rinnovarlo le letture e i commenti che si scambiavano letterati e collezionisti, da Giuseppe Bossi a Gian Giacomo Trivulzio, da Vincenzo Monti ai suoi collaboratori, a partire dal genero Giulio Perticari.

In questo contesto, nel corso degli anni Dieci, trovando poi piena espressione a partire dai primi anni Venti, ormai in piena Restaurazione, si sviluppano, intorno a Vincenzo Monti, gli studi danteschi che porteranno all'edizione del *Convito* firmata da Monti e da Trivulzio con il contributo fondamentale di Giovanni Antonio Maggi e di Pietro Mazzucchelli. Sebbene, come già ricordato, pubblicata a Padova nel 1827 dalla Società Tipografica della Minerva, l'edizione era stata predisposta in tutti i suoi aspetti a Milano, dove, nel 1826, era uscita un'edizione di prova realizzata dal tipografo Pogliani, stampata in 60 esemplari e non messa in commercio.

[103] Simona Brambilla, *Scheda minima per la biblioteca di Giuseppe Bossi. Con una postilla sul Trattatello in laude di Dante del Boccaccio* («Libri&Documenti», vol. XXXIX, 2013, pp. 179-99), Simona Brambilla approfondisce lo studio del codice (ora alla Biblioteca Trivulziana con la segnatura Triv. 80). Sul codice anche *I manoscritti datati dell'Archivio storico civico e Biblioteca Trivulziana di Milano*, a cura di Marzia Pontone, Firenze, Sismel - Edizioni del Galluzzo, 2011, pp. 21-22.

[104] S. Brambilla, *Scheda minima* cit., p. 195. A volte il testo stampato riproduce la lezione originale, trascritta con errori nel manoscritto ma corretta nella stampa, forse per modifiche intervenute nel corso della revisione delle prove di stampa. Brambilla segnala anche le numerose correzioni sul manoscritto, apportate però dopo la stampa del 1809.

[105] Si veda anche su questo punto S. Brambilla, *Scheda minima* cit., p. 195.

[106] *Le memorie di Giuseppe Bossi* cit., p. 25..

Senza introdurre metodi innovativi, ma utilizzando con capacità quello che lo stesso Monti definiva, opponendolo ai codici tramandati (colmi di errori dei copisti) il «codice della Critica» – «L'arte di dar luce alle opere, separando dalle parti non buone le buone»[107] – l'edizione del *Convito* favorì la diffusione di lezioni senz'altro meno corrotte di quelle delle edizioni precedenti[108].

Per altro non mancano, nella Milano degli anni Venti, anche nuove pubblicazioni della *Divina Commedia*, a questa altezza cronologica titolo ormai imprescindibile dei cataloghi dei classici, nonostante le difficoltà ecdotiche riproposte da ogni nuova edizione. Riassumeva bene questa situazione la «Prefazione» di Nicolò Bettoni, introducendo, nel 1825, la *Divina Commedia* proposta nella Classica Biblioteca Italiana Antica e Moderna:

> Noi fin da quando ci cadde primamente nell'animo il pensiero della presente *Biblioteca Classica*, sentimmo che la *Divina Commedia*, come doveva essenzialmente trovarvi luogo, così sarebbe anche stata una delle parti più malagevoli della nostra impresa. Perocchè innanzitutto dubitavamo se ci convenisse restringerci al solo testo, o se al testo dovessimo aggiungere anche alcune note: poi quale testo fosse da seguitare, o qual comento da eleggere[109].

Il cambiamento del clima culturale, letterario, editoriale è evidente, rispetto a quello degli anni in cui uscirono le edizioni della Società Tipografica de' Classici Italiani e di Luigi Mussi. Gli editori-stampatori milanesi guardavano a edizioni recenti, soprattutto per il commento: se Giovanni Silvestri, pubblicando il poema dantesco nella Biblioteca scelta di opere italiane antiche e moderne classe, non esitava a ricorrere all'edizione che era uscita a Parigi nel 1819 con il commento di Giosafatte Biagioli[110], Bettoni dichiarava (nella prefazione già citata) che il «fondamento» della sua edizione era «l'edizione di Padova (tipografia della Minerva 1822)»[111], aggiungendo tuttavia di avere voluto «migliorare il testo valendo*si* sì di alcune varianti trovate nel Codice Bartoliniano[112], e sì

[107] Vincenzo Monti, *Saggio diviso in quattro parti dei molti e gravi errori trascorsi in tutte le edizioni del* Convito *di Dante*, edizione critica a cura di Angelo Colombo, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 2012, p. 127.

[108] Non è negli intenti di queste pagine approfondire lo studio della filologia dantesca milanese di primo Ottocento, già ampiamente studiata (per alcuni riferimenti si veda la nota 14 a p. 175).

[109] [Nicolò Bettoni], «Prefazione», in *La Divina Commedia di Dante Alighieri*, Milano, per Nicolò Bettoni, 1825, p. X.

[110] *La divina commedia di Dante Alighieri col comento di G. Biagioli*, Milano, Giovanni Silvestri, 1820.

[111] [N. Bettoni], «Prefazione» cit., p. X.

[112] Il codice (acquistato nel 1817 da Giovanni Antonio Bartolini e ora conservato dalla Biblioteca Arcivescovile e Bartoliniana a Udine) era stato posto, per la sua (presunta e poi riconosciuta come non vera) antichità, alla base dell'edizione della *Divina Commedia* uscita a Udine nel 1823 per le cure di Quirico Viviani.

delle molte osservazioni onde l'egregio Autore della Proposta illustrò parecchi luoghi delle *Divina Commedia*»[113].

Con queste parole, e dedicando la sua edizione a Giulio Perticari, Bettoni metteva sul mercato un'edizione che sembrava uscire direttamente dal cantiere montiano. Era un espediente commerciale, che Bettoni usava spesso per conquistare spazio alle proprie pubblicazioni: a chi gli chiedeva notizie su questa collaborazione, Monti precisava (come si legge in una lettera a Salvatore Betti) che «Il Bettoni è un lestofante: si adopera di far credere al pubblico che il commento all'edizione, ch'ei promette di Dante, sarà mio lavoro. Ma del mio non vi sarà parola»[114].

Riproponendo stampe precedenti e intervenendo sul testo con varianti tratte da ulteriori codici, le nuove edizioni, per la scelta delle lezioni, non avevano introdotto novità metodologiche: ancora negli anni Venti i codici antichi erano considerati il punto di partenza, e in molti casi di arrivo, e tuttavia, come si vedrà più avanti, una nuova sensibilità nei confronti dell'originale dell'autore si sarebbe fatta strada.

[113] Ivi, p. XI.

[114] Lettera di Vincenzo Monti a Salvatore Betti del 5 maggio 1824, in *Epistolario*, VI, lett. n. 2624, p. 15. Aggiunge Monti che all'edizione pubblicata da Bettoni collaborava invece la figlia Costanza («la povera vedovella»), «la quale non trova altro sollievo al suo dolore, che uno studio continuo sopra Dante. E per vero può stare a petto di qual si sia chiosatore» (*ibidem*).

4. Tra filologia classica e filologia italiana

1. Esempi di filologia classica a Milano

Tra i nomi in varie occasioni ricordati nei capitoli precedenti è ricorso quello di Luigi Lamberti[1], sia per il suo ruolo di direttore della Biblioteca di Brera,

[1] Luigi Lamberti (1759-1813), abbandonati gli studi giuridici intrapresi per volontà paterna, approfondì lo studio delle lingue antiche e moderne, coltivando in modo particolare lo studio della lingua greca e nel contempo dedicandosi alla letteratura italiana (e alla poesia, pubblicando una raccolta di sonetti nel 1783), anche come segretario della Accademia di scienze e lettere degli Ipocondriaci di Reggio Emilia, sua città natale. Trasferitosi a Roma nel 1784, conobbe Vincenzo Monti, con il quale strinse una solida amicizia. Ottenuta nel 1785 la nomina di segretario del vicelegato di Ferrara, si trasferì nella città emiliana, ma già nel 1786, lasciato l'incarico, tornò a Roma, e qui l'incontro con Ennio Quirino Visconti e con Raimondo Cunich, e la loro assidua frequentazione, spinsero Lamberti allo studio dell'antiquaria e del mondo classico, con ulteriori approfondimenti nello studio della lingua greca; i nuovi interessi si mostrarono in particolare nella traduzione dell'*Edipo re* e nel volume, edito con Visconti, dedicato alle *Scolture del palazzo della villa Borghese, detta Pinciana, brevemente descritte*. Queste opere uscirono nel 1796, insieme a una nuova raccolta poetica. Schieratosi con i francesi e partecipe in prima persona della Repubblica Romana come membro del Tribunato, al ritorno del governo pontificio fuggì a Parigi (1799), dove ritrovò Monti, Visconti, e diede alle stampe nel 1801 una traduzione dei *Cantici militari* di Tirteo. Stabilitosi a Milano nel 1801, chiamato a occupare la cattedra di eloquenza che era stata di Parini al ginnasio di Brera, partecipò ai Comizi di Lione e fu nominato membro del Collegio dei dotti e dell'Istituto Nazionale. Nel 1803 venne nominato direttore della Biblioteca Braidense, carica che tenne fino alla morte, sopravvenuta dopo veloce malattia nel 1813. Nel frattempo

Alberto Cadioli, University of Milan, Italy, alberto.cadioli@unimi.it, 0000-0002-6202-795X
FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)
Alberto Cadioli, *«La sana critica». Pubblicare i classici italiani nella Milano di primo Ottocento*, © 2021 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-565X (online), ISBN 978-88-5518-360-4 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-360-4

sia come curatore dell'edizione delle *Osservazioni della lingua Italiana* di Marcantonio Mambelli, sia come collaboratore (per quanto con impegno limitato) della grande edizione di Mussi della *Divina Commedia*.

Studioso di lingua e letteratura greca, conosciuto e apprezzato in tutta Italia, Lamberti, nella quasi totale assenza di filologi classici nella cultura italiana dei primi dell'Ottocento, dà vita a Milano (coadiuvato da Ottavio Morali[2]) a una vera e propria «officina» di studi filologici classici, aperta a un proficuo confronto con quanto avveniva nel più ampio contesto europeo.

Non mancavano naturalmente, nei primi anni dell'Ottocento, nella capitale della Repubblica Italiana così come in altre città italiane, pubblicazioni di testi di autori classici, e tuttavia i vari editori non sempre possedevano quella competenza filologica e linguistica che poteva vantare Lamberti.

Proprio a Milano ne offriva un esempio significativo l'edizione della *Chioma di Berenice. Poema di Callimaco volgarizzato e illustrato da Ugo Foscolo,* uscito nel 1803 per i tipi del Genio tipografico di Francesco Germani, con il quale Foscolo aveva appena pubblicato *Ultime lettere di Iacopo Ortis*. Nonostante le ricche note, e la presentazione di diverse edizioni del poema callimacheo, gli interventi filologici non rivelavano una conoscenza linguisticamente approfondita della lingua greca antica, dei suoi autori, dello stato dei testi tràditi: più volte è stato sottolineato che Foscolo riprendeva quanto già portato in primo piano da altri[3], e del resto è stato con efficacia sottolineato che l'edizione della *Chioma* «è

era stato nominato ispettore generale della pubblica istruzione (1809) e aveva pubblicato nel 1808 *Poesie di greci scrittori recate in versi italiani*, e, con Bodoni, nel 1808-1809 una grande edizione dell'*Iliade*, seguita da un volume di commento al testo greco: *Osservazioni sopra alcune lezioni dell'Iliade* (1813). Insieme a Monti, ritrovato a Milano dopo gli anni parigini, partecipò attivamente alla vita letteraria milanese, e fondò nel 1811 «Il Poligrafo. Giornale letterario». A Luigi Lamberti fu dedicata un'ampia parte del tomo IV di *Notizie biografiche in continuazione della Biblioteca Modonese del cavalier abate Girolamo Tiraboschi*, Reggio, Tipografia Torreggiani, 1835, con il titolo: *Del Cavalier Luigi Lamberti, Reggiano, Notizie biografiche con appendici* (pp. 5-163). Per un suo sintetico profilo si veda la voce di Valentino Sani, «Lamberti, Luigi», in *DBI*, vol. 63, 2004, *ad vocem*. Vari studi su Lamberti saranno citati nelle note che si riferiscono a luoghi specifici di questo capitolo.

2 Su Ottavio Morali si veda il capitolo seguente.

3 Su questa edizione il dibattito critico è stato ampio, con giudizi diversi, e non è questa la sede per ripercorrerlo, tanto più che non viene indagato, in queste pagine, l'impegno filologico foscoliano. Per altro Foscolo, in una lettera indirizzata il 19 marzo 1802 a Francesco Melzi d'Eril, richiamava come possibili testimoni dei suoi studi i nomi di alcuni «professori», e citava, tra gli altri, Mattia Butturini, Luigi Lamberti, Ottavio Morali (lo ricorda Piero Treves in *Lo studio dell'antichità classica nell'Ottocento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1973, p. 149). Ci si può limitare a ricordare qui solo alcuni contribuiti più direttamente riconducibili alle questioni che investono la filologia classica di Foscolo: Piero Treves, *Lo studio dell'antichità classica nell'Ottocento* (cit.), Sebastiano Timpanaro (*Sul Foscolo filologo*, in Id., *Aspetti e figure della cultura ottocentesca*, Pisa, Nistri-Lischi, 1980 e ancora in Id., *Ancora sul Foscolo filologo*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», a. CXLVIII, 1971, 468, pp. 149-58), Luigi Lehnus, *Il cavallo alato d'Arsinoe*, in *Vincenzo Monti nella cultura italiana*, a cura di Gennaro Barbarisi, 3 voll., Milano, Cisalpino, 2005, vol. I, t. 2, poi in Luigi Lehnus, *Incontri con la filologia del passato*, Bari, Dedalo, 2012 (in particolare pp. 131 sgg.); Angelo Colombo, *La tra-*

troppo accentuatamente, scopertamente ed estrosamente autobiografica, troppo stretta e immediata è l'identificazione del critico-poeta con l'oggetto studiato [...] perché una sua collocazione, non dico esclusiva, ma preminente, all'interno della filologia [...] possa riuscire persuasiva»[4]. E d'altra parte l'importanza della *Chioma* è da ricercarsi anche nell'attualità culturale dentro la quale Foscolo si collocava con le sue domande sul ruolo della letteratura e del letterato.

Il *Rapporto Storico sui progressi dell'istoria e dell'antica letteratura dall'anno 1789, e sul loro stato attuale*, redatto all'«Istituto di Francia» e reso noto nel 1811, non fa menzione di Foscolo: è forse un segno di come la stampa della *Chioma* non fosse stata giudicata un'edizione di riferimento da quei «giudici chiari per integrità e per dottrina» che compilarono il rapporto[5].

A Milano, per altro, gli studi classici non potevano contare su un'istituzione universitaria, fondamentale non solo per la formazione di giovani studiosi, ma anche per proporre e sviluppare approfondite ricerche sul piano filologico. L'università più vicina era a Pavia, dove l'insegnamento di lingua e di letteratura greca era affidato a Mattia Butturini[6], considerato dai contemporanei grande conosci-

duction de la « Chevelure de Bérénice » par Ugo Foscolo et le débat littéraire à Milan à l'époque napoléonienne, in *Présence de Catulle et des élégiaques latins. A Raymond Chevalier in memoriam*. Actes du colloque (Tours, 20-30 novembre 2002), textes réunis par Rémy Poignault, Clermond-Ferrand, Centre de Recherches A. Piganiol - Présence de l'Antiquité, 2005, poi in Id., *Les anciens au miroir de la modernité. Traductions et adaptations littéraires en Italie au début du XIXe siècle*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Compté, 2005. Da citare anche il saggio di Giovanni Benedetto, *Ugo Foscolo,* «La chioma di Berenice. Discorso secondo», VI (e «Dell'origine e dell'ufficio della letteratura», X), in *Filologia e storia letteraria. Studi per Roberto Tissoni* (a cura di Carlo Caruso e William Spaggiari, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008, pp. 339-47), che collega il richiamo a Heyne (letto o no da Foscolo) al comune obiettivo di indagare il passato «*ut antiqua cum nostris compararem*», come sottolinea Benedetto citando Heyne. Sulle riflessioni filologiche foscoliane dedicate a testi italiani (in particolare alla *Divina Commedia*) – giudicate innovative per consapevolezza del contesto storico – si veda l'«Introduzione» di Giovanni Da Pozzo a Ugo Foscolo, *Scritti su Dante. Articoli della «Edinburgh Review»; Discorso sul testo della Commedia*, a cura di Giovanni Da Pozzo, vol. IX, t. I dell'Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo, Firenze, Le Monnier, 1979.

4 Roberto Cardini, *A proposito del commento foscoliano alla «Chioma di Berenice»*, in «Lettere Italiane», vol. 33, n. 3, luglio-settembre 1981, pp. 239-349, la cit. a p. 239.

5 «A questi nomi [quelli indicati nel *Rapporto*] altri ancora aggiungere si potrebbono, ma a noi qui piace riferire il giudizio degli stranieri, senza fare palese il nostro» (*Rapporto Storico sui progressi dell'istoria e dell'antica letteratura dall'anno 1789, e sul loro stato attuale, presentato a S. M. l'Imperatore e Re dalla classe d'Istoria Letteratura antica dell'Istituto ec. ec. Impresso per ordine di S. M. Parigi dalla Stamperia Imperiale* (*Pol.* I/XXXIII, 17 novembre 1811, pp. 520-2, la citazione a p. 520). L'articolo successivo dedicato al rapporto ha come titolo *Rapporto dell'Istituto di Francia* (*Pol.* II/III, 19 gennaio 1812, p. 42 e sgg.).

6 Mattia Butturini (1752-1817), dopo la laurea *in utroque iure* all'Università di Padova e un breve periodo con incarichi giuridici e politici nella città natale, Salò, si trasferì a Venezia, dove divenne amico di numerosi letterati. Qui approfondì gli studi di lingua greca, svolgendo contemporaneamente un'intensa attività di scrittore e sovrintendente teatrale, oltre che di revisore degli scritti politici dell'amico Vincenzo Dandolo. Nel 1801 venne nominato professore di Lingua e letteratura greca all'Università di Pavia (dove aveva un incarico

tore della lingua greca (Monti lo avrebbe chiamato «Principe de' grecisti»[7]). Butturini, tuttavia, non coltivava interessi filologici e non procurava edizioni di testi. Invitando i giovani alla lettura di Omero, la prolusione *Omero pittore delle passioni umane*, tenuta all'ateneo pavese nel 1802, interpretava la poesia del cantore greco come «passionale, magnanima, d'alti sensi e ispirazioni»[8]. L'analisi critica poneva al centro del discorso la figura di Achille, perché «Ogni mossa d'Achille, ogni urto, ogni colpo, tutto spira la più alta passione»[9]. L'idea fondante la prolusione è ben sintetizzata in una frase dello stesso Butturini: «Leggi pure Aristotile, Seneca, Locke, Wolfio, Condillac, e tutti que' filosofi che presso ogni nazione più si distinsero nell'analisi dell'uomo. Ma vuoi tu imparare a dipingerle? Leggi Omero»[10].

La poesia di Omero veniva dunque interpretata in una chiave che, per ricorrere a un'immagine di Piero Treves, si potrebbe definire «preromantica e antiaccademica»[11]. Ancora Treves scrive che «l'invito a rileggere Omero col solo metro a lui adeguato della propria legge umana e poetica, sarebbe già non piccolo merito del Butturini»[12]. Tuttavia era, appunto, un invito che poneva ai margini o escludeva la sollecitazione a un'indagine filologica. Nella prolusione non era presente alcun richiamo al dibattito che la «questione omerica» aveva suscitato, e nessun riferimento ai grandi editori dell'*Iliade*, benché Butturini conoscesse le edizioni pubblicate all'estero: lo dimostra una lettera indirizzata il 22 febbraio 1805 al suo allievo Felice Bellotti (destinato a diventare nel giro di pochi anni uno dei maggiori traduttori dei grandi poeti tragici greci)[13], nella

anche per «Processura civile»), ma, alla soppressione dell'insegnamento, si trasferì all'università di Bologna, tenendovi, dal 1809 al 1814, il corso di procedura civile. Alla fine del 1814 fu nominato professore di procedura civile (e poi giudiziaria) a Pavia, dove continuò anche i suoi studi sulla letteratura greca. Autore di versi in italiano, in latino, in greco, lasciò, manoscritti, vari «Ragionamenti» su Apollonio, Eschilo, Sofocle e altri tragici greci. Per un approfondimento del profilo di Butturini, e dei suoi rapporti con Foscolo e Monti, si vedano la voce di Piero Treves «Butturini, Mattia Giovanni Paolo» (in *DBI*, vol. 15, 1972, *ad vocem*) e la nota introduttiva a lui dedicata in Treves, *Lo studio dell'antichità classica nell'Ottocento* cit., pp. 149-58.

[7] Cfr. *Dizionarietto degli uomini illustri della Riviera di Salò* […], Milano, Pogliani, 1837, p. 49. Nella voce del *Dizionarietto*, si dice che Butturini fu anche negli ultimi anni della sua vita insegnante di Lingua e filologia greca all'Università di Pavia.

[8] Così Piero Treves nella voce «Butturini, Mattia Giovanni Paolo» cit. La prolusione di Butturini venne pubblicata a Milano: *Omero pittore delle passioni umane. Discorso di Mattia Butturini, giureconsulto, e Professore di lingua e letteratura Greca nell'Università di Pavia*, Milano, Dalla Stamperia e Fonderia al Genio Tipografico, 1802. È ristampata in P. Treves, *Lo studio dell'antichità classica nell'Ottocento* cit., pp. 159-78 (dalla quale si cita).

[9] Ivi, p. 167.

[10] Ivi, p. 178.

[11] Si veda P. Treves, «Butturini, Mattia Giovanni Paolo» cit.

[12] P. Treves, *Lo studio dell'antichità classica nell'Ottocento* cit., p. 155.

[13] A Felice Bellotti è dedicato *infra* il capitolo ottavo (*Questioni filologiche di testi antichi e moderni*).

quale chiedeva il favore di procurargli il «Pindaro dell'Heyne della seconda edizione» e le «quattro tragedie d'Euripide pubblicate ed illustrate dal Brunck»[14].

Partecipe delle riflessioni di Bellotti sull'interpretazione di un passo o su un aspetto grammaticale, e desideroso di avere edizioni recenti su autori greci, Butturini non sembrava tuttavia interessato alle questioni riguardanti la costituzione di un testo antico. E del resto anche nei dibattiti che a Milano si erano accesi intorno alle traduzioni omeriche, in particolare sollecitati, nel 1810, dall'articolo di Foscolo *Sulla traduzione dell'«Odissea»*[15], l'attenzione non verteva su questioni filologiche.

Molto diverso l'atteggiamento di Lamberti e di Morali, che sugli studi filologici fondavano il proprio lavoro, benché non appartenessero a un'istituzione universitaria, pur avendo insegnato Lamberti al ginnasio di Brera, e Morali continuando a tenere a Brera, durante il primo decennio dell'Ottocento, il corso di lingua greca. Per merito di Lamberti, direttore della Biblioteca Braidense, di Ottavio Morali, che aveva un incarico a Brera come bibliotecario, di giovani letterati greci come Andrea Mustoxidi[16] e Mario Pieri[17], la filologia classica trovava

[14] Lettera di Mattia Butturini a Felice Bellotti, del 22 febbraio 1822, inedita, conservata in Biblioteca Ambrosiana (segnatura: L. 122 sup., fascicolo Butturini). (Il passo era già stato richiamato in Alberto Cadioli, *Le carte di Felice Bellotti*, in *Tra i fondi dell'Ambrosiana* cit., vol. I, p. 463.) I riferimenti erano a *Pindarus, Carmina cum lectionis varietate et adnotationibus, iterum curauit Christian Gottlob Heyne*, Gottingae, apud Iohannem Christianum Dieterich, 1798-99 e a *Euripides, Tragoediae quatuor: Hecuba, Phoenissae, Hyppolitus et Bacchae ex optimis exemplaribus emendatae*, Argentorati, ex officina Johannis Henrici Heitz Universitatis typographi, 1780 (a p. III era indicato come editore «Phil. Brunck»).

[15] [Ugo Foscolo], *Sulla traduzione dell'«Odissea»*, in *Annali di scienze e lettere*, aprile 1810, ora in Ugo Foscolo, *Lezioni, articoli di critica e di polemica (1809-1811)*, edizione critica a cura di Emilio Santini, vol. VII dell'Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo, Firenze, Le Monnier, 1933 (poi 1979).

[16] Andrea Mustoxidi (1785-1860), nato a Corfù, venne in Italia a studiare, prima a Padova poi a Pavia (dove si laureò in legge). Fin da giovane si dedicò agli studi storici sulla sua patria, approfondendo nel contempo gli studi letterari, grazie all'amicizia con numerosi letterati del tempo (Ippolito Pindemonte, Ugo Foscolo, e, in particolare, Felice Bellotti) e con altri giovani greci presenti in quegli anni in Italia. Per la letteratura greca collaborò con Luigi Lamberti, e aiutò Monti per la seconda edizione della sua traduzione dell'*Iliade*. Come filologo si segnalò con le *Epistole che precedono al libro intitolato Discorso d'Isocrate della permutazione* (1813) e con la pubblicazione delle *Odi* di Anacreonte (1817). Con queste esperienze alle spalle collaborò con Giovanni Battista Sonzogno per la collana degli storici greci. Tornato in Grecia, dal 1829 assunse ad Atene numerosi incarichi pubblici, tra i quali quello di ministro dell'istruzione. Dopo l'assassinio del presidente Giovanni Capodistria (1831), tornò a Corfù, e da lì continuò a partecipare alle vicende pubbliche della sua patria e a dedicarsi agli studi storici. È interessate segnalare la *Biografia del cavaliere Andrea Mustoxidi, Scritta e pubblicata in Venezia nell'anno 1836 da Emilio Tipaldo e corretta dallo stesso Mustoxidi in Corfù nell'anno 1838. Annotata e continuata sino alla sua morte da Andrea Papadopulo Vreto Leucadio* [...], Atene, Dalla Stamperia di P. A. Sakellarios, 1860.

[17] Mario Pieri (1776-1852), trasferitosi nel 1804 da Corfù, dove era nato, a Padova, frequentò a lungo Melchiorre Cesarotti (del quale si riconobbe discepolo) e instaurò rapporti d'amicizia con i maggiori letterati della sua epoca (tra i quali Ippolito Pindemonte, Vincenzo Monti, Ugo Foscolo, Luigi Lamberti), che frequentò durante i suoi numerosi viaggi, in particola-

nelle stanze di Brera la sua sede elettiva nella Milano napoleonica[18], prestando attenzione più agli studi che alle polemiche relative alle traduzioni.

Già nel 1805 Lamberti aveva pubblicato con Bodoni un'edizione dell'*Inno a Cerere*[19], che, scoperto una trentina d'anni prima in una biblioteca di Mosca, aveva già riscosso anche in Italia un ampio successo editoriale, con varie edizioni e traduzioni. Tra queste anche un'edizione con testo greco e traduzione italiana, pubblicata nel 1785 da Ippolito Pindemonte, il quale, nelle pagine introduttive, si soffermava ampiamente su molti questioni testuali e su varianti e correzioni introdotte, leggendole in funzione dei problemi di traduzione[20]. E non esitava a scrivere di avere aggiunto versi (e comunque di averli segnalati), nel caso in cui mancassero, «indovinando il senso dell'originale»[21].

L'edizione di Lamberti (presentata come un'anticipazione – ma «solamente riguardo alla forma dei caratteri e del volume» – della «grande Edizione Omerica» messa in cantiere da Bodoni[22]) proponeva a sua volta il testo greco con

re a Milano. Ottenuto un insegnamento al Liceo di Treviso, e poi (dal 1815) all'Università di Padova, nel 1823 si trasferì a Firenze, dove strinse relazioni con gli intellettuali dell'«Antologia». A Milano, per Giovanni Silvestri, pubblicò nel 1821 la raccolta di alcuni suoi scritti in prosa (*Operette varie in prosa*) e a Firenze, nel 1828, per All'insegna di Dante, una raccolta di poesie (*Poesie di Mario Pieri, corcirese, con un estratto dell'arte poetica di Francesco M. Zanotti*). La sua figura è ben delineata nella introduzione all'edizione delle sue memorie: cfr. Claudio Chiancone, *Viaggio nella mente di un letterato medio. Riflessione in margine agli scritti di Mario Pieri*, in Mario Pieri, *Memorie II (dicembre 1811-settembre 1818)*, a cura di Claudio Chiancone, premessa di Roberto Cardini, trascrizione del testo a cura di Angelo Fabrizi e Roberta Masini, Ariccia (Roma), Aracne, 2017, pp. 17-40.

18 Fuori Milano Lamberti godeva dell'amicizia di altri studiosi che si dedicavano a vario titolo alle edizioni dei classici: da Jacopo Morelli, direttore della Marciana di Venezia, a Gaspare Garatoni, che fu uno dei maggiori commentatori di Cicerone alla fine del Settecento. Nell'*Elogio di G. Garatoni*, scritto in latino da Dionigi Strocchi e volgarizzato da Giuseppe Ignazio Montanari, si legge che «Gregorio Gottlieb Vendsdorf [...] preparando un'edizione delle Filippiche scrisse al Garatoni, consigliatovi dal chiarissimo Wolf, acciocchè volesse mandargli quanti commenti si aveva intorno quelle orazioni» (*Elogio di G. Garatoni*, in «Giornale arcadico di scienze lettere ed arti», t. LI, luglio, agosto e settembre 1831, p. 243). Lamberti fu anche in contatto con vari studiosi in Francia (si dirà più avanti di Paul-Louis Courier).

19 Ὁμήρου ὕμνος εἰς τὴν Δημήτραν, Ἐν τῇ Πάρμῃ, Τύποις τοῦ Βοδωνίου [1805], (*Inno di Omero a Cerere*, Parma, co' Tipi Bodoniani, 1805). Si cita qui dalla traduzione dello stesso Lamberti: «Prefazione posta in fronte all'Edizione bodoniana dell'Inno a Cerere», pubblicata in *Poesie di greci scrittori recate in versi italiani da Luigi Lamberti* [...], Brescia, per Nicolò Bettoni, 1808. La citazione a p. V della seconda parte del volume (che ricomincia la numerazione indipendentemente da quella raggiunta nella prima parte).

20 La traduzione di Pindemonte venne pubblicata in *Volgarizzamento dell'Inno a Cerere. Scoperto ultimamente e attribuito ad Omero. Si aggiunge un breve discorso sul Gusto presente delle Belle Lettere in Italia*, Bassano, a spese Remondini di Venezia, 1781.

21 Ippolito Pindemonte, «All'ornatissima Signora Contessa Elisabetta Contarini Mosconi», in *Volgarizzamento dell'Inno a Cerere. Scoperto ultimamente e attribuito ad Omero* cit., p. XVII.

22 L. Lamberti, «Prefazione posta in fronte all'Edizione bodoniana dell'Inno a Cerere» cit., p. X. Si trattava di un'edizione di grande pregio tipografico, per l'eleganza del carattere neo-

la traduzione in italiano e in latino, e, insieme alle questioni dell'attribuzione e della datazione dell'inno, alle questioni testuali, alle congetture avanzate da vari studiosi per correggere il testo, offriva un esempio dei problemi ecdotici che si ponevano all'editore:

> Il Codice di Mosca portava seco i vestigi d'imperfezioni assai gravi. Le più antiche, procedenti forse dal manoscritto, che gli debbe essere stato esemplare, e che nella copia si vedevano restaurate da una diversa scrittura, nella nostra edizione vengono espresse per un carattere più minuto. Le più recenti, e prodotte dalle ingiurie del tempo, sono indicate per mezzo di semplici punti. Il testo intero del Codice era poi viziato, e non tanto di rado, da manifestissimi errori di senso, di prosodia, e di metro. Il Ruhnkenio si argomentò di rimuovere tutti questi difetti, e nelle sue note sostituì probabili e corrette lezioni alle false ed incerte. Molti altri eccellenti Critici posero i loro studj in queste emendazioni, ma ben fu raro, che essi convenissero d'accordo in una sentenza; nè questo era certamente da sperarsi, trattandosi di congetture filologiche, e non potendosi confrontare il testo con verun altro apografo diverso dal primo[23].

Il problema del traduttore, di fronte alle questioni aperte, era quello di assumere un testo di riferimento, «poichè camminando per sì intricati sentieri, era pur forza il dirigersi a qualche via»[24]: Lamberti dichiarava di avere scelto «di ricopiare fedelmente il testo della Ruhnkeniana seconda»[25], lasciandosi la possibilità di prendere possibili varianti «soltanto nel tessere la nostra versione»[26]. Il testo greco, dunque, per quanto discutibile fosse, non veniva interpolato con lezioni tratte da edizioni diverse, e tuttavia venivano segnalati i luoghi «restaurat*i* da una diversa scrittura», con un «carattere più minuto».

Ben più rilevanti i problemi posti dall'edizione dell'*Iliade*, progettata dentro il quadro delle Edizioni Omeriche di Bodoni e uscita nel 1808-1809[27]. Lamberti dava alle stampe un'edizione del testo dell'*Iliade* (senza traduzione e senza commento), destinata eminentemente agli studiosi. Nell'ampia introduzione (*Aloysius Lamberti studiosis Homeri lectoribus*[28]) erano richiamati i grandi nomi

classico e la dimensione in folio.

23 Ivi, pp. VIII-IX.

24 Ivi, p. X.

25 Ivi, p. IX.

26 Ivi, pp. IX-X.

27 *Ἡ τοῦ Ὁμήρου Ἰλιάς*, Parmae, Typis Bodonianis, 1808. L'opera, in tre volumi in folio, è considerata uno dei capolavori tipografici di Giambattista Bodoni. Il bassissimo numero di esemplari stampati (due dei quali, in pergamena, vennero donati all'imperatore Napoleone e al Viceré d'Italia Eugenio di Beauharnais) trasformò l'edizione dell'*Iliade* in un oggetto prezioso e introvabile.

28 La parte introduttiva di *He tou Homerou Ilias* –*Aloysius Lamberti studiosis Homeri lectoribus* – è stata poi in gran parte riprodotta (in particolare là dove erano presentate le ragioni delle scelte compiute), con lo stesso titolo, in *Osservazioni sopra alcune lezioni della Iliade di Omero del cav. L. Lamberti*, Milano, Dalla Stamperia reale, 1813 (da questa edizione sono tratte le citazioni qui introdotte).

dei filologi dei testi omerici: testimonianza di un confronto continuo di Lamberti con le pagine degli studiosi di filologia classica francesi, inglesi, tedeschi.

L'edizione era del resto il risultato originale di uno studio approfondito, al quale aveva contribuito anche Ottavio Morali (come attestava lo stesso Lamberti: «*Est denique, ut gratum hominem decet, libentissime praedicandum, mei totius curriculi socium atque adiutorem fuisse doctissimum Octavium Moralium, qui in hac regia bonarum artium Accademia, Graecas literas docet*»[29]). Qualche anno dopo lo stesso Lamberti avrebbe ricordato che i risultati del suo lavoro erano frutto di «nuovi studj»: introducendo le *Osservazioni sopra alcune lezioni della Iliade di Omero*, avrebbe infatti sottolineato come il testo dell'*Iliade* fosse stato predisposto «con nuovi studj, e in tale forma ridotto, che nella totalità sua esso non può dirsi simile a veruno di quelli che infino ad ora si ebbero»[30].

I metodi «tenuti nel disporre il testo di Omero per la nuova stampa»[31] venivano «minutamente» presentati nel testo introduttivo alle *Osservazioni* (che riprendeva la premessa all'*Iliade* bodoniana) e con essi venivano ricordate le maggiori edizioni che il poema omerico aveva avuto «*post artem typographicam inventam*»[32]. In particolare, dopo l'edizione edita da Villoison a trecento anni esatti di distanza dalla *princeps* (1588-1788), era ricordato il rinnovamento del lavoro emendatorio e correttorio portato Heyne, e, poco avanti, quello di Wolf («*magno cum ingenio et acuto et exercitatione nobilitato*»[33]), fondato sul codice veneto di Villoison.

E tuttavia, sottolineava Lamberti, poiché le lezioni di Wolf si allontanavano spesso da quelle di Heyne, non solo nell'interpretazione («*judiciis*») ma anche «*institutis ac legibus*», sorgeva spontanea la domanda «*quid facerem?*»[34]. Escludendo subito la possibilità di intromettersi nel contrasto e decidendo di muoversi

[29] La citazione che si riferisce a Morali non è compresa nelle parti riprese per le *Osservazioni*, ma è stata riproposta in *Notizie biografiche in continuazione della Biblioteca Modonese del cavalier abate Girolamo Tiraboschi*, tomo IV, Reggio, Tipografia Torreggiani e compagno, 1835, p. 20.

[30] [Luigi Lamberti], «Prefazione», in *Osservazioni sopra alcune lezioni della Iliade* cit., s.i.p., ma carta 6v (si indica la carta, perché dopo questa prefazione incomincia una numerazione con numeri romani per *Aloysius Lamberti studiosis Homeri Lectoribus* e infine la numerazione con numeri arabi per il testo). Quando uscirono le *Osservazioni*, la Classe di Storia e Letteratura dell'Istituto Imperiale di Francia diede al grecista Jean François Boissonade l'incarico di presentare il volume: e il relatore sottolineò a sua volta la novità dell'impianto filologico di Lamberti. Ne diede conto «Il Poligrafo», in un resoconto non firmato nel quale si legge che il testo omerico era uscito «con tali e tante particolarità da potersi annoverare l'edizione sua fra quelle, che si chiamano critiche» (*Rapporto verbale del sig. Boissonade, membro dell'Istituto Imperiale di Francia, letto* [...] *il 10 settembre 1813 intorno all'opera intitolata* Osservazioni sopra alcune lezioni dell'Iliade del Cavalier Lamberti, in *Pol.*, III/XLVII, 1813, pp. 749-51, la citazione a p. 750).

[31] [L. Lamberti], «Prefazione», in *Osservazioni sopra alcune lezioni della Iliade* cit., s.i.p., ma carta 7r.

[32] *Aloysius Lamberti studiosis Homeri Lectoribus* cit., p. I.

[33] Ivi, p. III.

[34] I vari richiami, ivi, p. IV.

in autonomia, Lamberti poneva a fondamento del proprio lavoro una considerazione precisa («*Religio* [...] *summa et praecipua*»[35]): non accogliere nulla «*sine idonea librorum veterum auctoritate*»[36]. L'autorità degli antichi codici veniva posta come base solida per ogni lavoro ecdotico, e ad essa Lamberti avrebbe fatto sempre riferimento anche nell'ambito delle edizioni dei testi italiani.

Vale la pena leggere anche il passo successivo, importante per ulteriori precisazioni metodologiche:

> Pervulgatam tritamque lectionem, si esset eadem firma et commoda, subtilitatibus omissis omnibus, retinui constantissime. Id ubi fieri nequibat, ex Heyniana varietatum supellectile delectum habui: praestantiae ac numero codicum, criticorum illustrium auctoritatibus ita sum obsecutus, ut loci cujusque sententiam, Homericam consuetudinem, rationem poeticam, Graeci sermonis analogiam, si minus intelligenter, studiose quidem certe accurateque considerarem[37].

In casi particolarmente difficili, sottolineava Lamberti, il suo lavoro si era mosso tra Heyne e Wolf, come navigando sicuro tra due scogli; ciò che invece non era stato previsto era il pegno da pagare alla *princeps*[38], che dunque assumeva un ruolo di particolare interesse.

I contemporanei misero subito in luce il legame della nuova edizione con le grandi edizioni straniere. Ne è un esempio l'annuncio con il quale si commentava l'uscita del volume in un articolo della parigina «Gazette Nationale ou le Moniteur Universel», del marzo 1810, nel quale sono riassunti i criteri indicati da Lamberti nell'«Introduzione»:

> Cette édition qui, sous le rapport de la typographie, surpasse en magnificence toutes celles qui l'on précédée, devient intéressante même sous le rapport intrinsèque, c'est-à-dire par la leçon. On a suivi, autant que possible, le texte le plus universellement adopté, qui est celui de Clarck, amélioré par Ernersty ; quand on n'a pu le suivre, on a eu recours aux variantes données par Heyne (édit. de 1800.) Dans les passages les plus épineux on s'est conformé tantôt au sentiment d'Heyne, tantôt à celui de Wolf (2° edit. de 1804.) Dans plusieurs endroits on a rétabli la leçon de l'édition première (Florence, 1488), abandonné mal-à-propos par les éditeurs modernes. On a également puisé dans les autres éditions les plus marquantes, telles que celle d'Eustace, celle du Code vénitien, par Villoison, et même dans toutes les Commentaires et dans les Scholiastes les plus estimés[39].

[35] Ivi, p. V.

[36] *Ibidem*.

[37] *Ibidem*.

[38] *Ibidem*.

[39] J. J. Poggi, «Typographie», in «Gazette Nationale ou le Moniteur Universel», n. 90, Samedi, 31 mars 1810, p. 360. L'autore è Giunio Giuseppe Poggi (1761-1842), erudito piacentino con laurea in giurisprudenza e teologia, che, trasferitosi a Parigi nel 1799, fu deputato del Dipartimento del Taro. Continuava a coltivare le amicizie italiane, come dimostra il

Lo stesso annuncio anticipava che «M. Lamberti va nous donner sous peu un *Commentaire* en faveur de la leçon qu'il a adoptée», e si chiudeva sottolineando che «un autre savant, M. Morali, professeur de langue grecque à Milan, a coopéré à la correction des épreuves qui a été faite avec l'exactitude la plus scrupuleuse»[40]. (Francesco Rossi, bibliotecario in Braidense, avrebbe più tardi scritto nei suoi *Cenni storici e descrittivi intorno alla I. R. Biblioteca di Brera*, del 1841, che Morali «coadjuvò non in poca parte al Lamberti nella correzione ed edizione del testo greco dell'Iliade, che fu pubblicata sotto il nome di quest'ultimo»[41]).

Le *Osservazioni sopra alcune lezioni della Iliade di Omero* (l'annunciato *Commentaire*) sarebbero uscite solo nel 1813, introducendo approfondite argomentazioni per spiegare la scelta di singole lezioni: era anche un modo per rivendicare quell'autonomia che, pur nel confronto con la tradizione, Lamberti aveva seguito nell'edizione dell'*Iliade*. Costruite su una fitta trama di annotazioni, a volte molto lunghe, le *Osservazioni* dialogavano a distanza con i commentatori e gli editori precedenti dei testi omerici, e non trascurando le traduzioni europee (da quella inglese di Pope, a quella tedesca di Voss – l'una e l'altra citata in lingua originale – a quella italiana di Monti: «ultimo di tempo, ma sicuramente primo di merito fra tutti gl'Italiani traduttori dell'Iliade»[42]), indagavano nel tessuto della lingua omerica, e di altri scrittori dell'antica Grecia, per fare emergere le lezioni ritenute più corrette.

Più che il dibattito sulla figura di Omero e sulla riconducibilità o meno dei testi «omerici» a un solo autore – un dibattito che aveva visto tra i partecipanti anche Cesarotti[43] – a Lamberti interessava la trasmissione dei testi, senza per altro un controllo diretto sui manoscritti, che non sembra avere compulsato, neppure quelli presenti nelle biblioteche milanesi. Per questo richiamava i grandi commentatori del passato (Eustazio, in particolare), gli editori e i commentatori moderni, i grammatici e gli studiosi di lingua: il lungo elenco dei nomi che

ricco scambio epistolare conservato in Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits. Manuscrit en italien, cote 1559, sous-unité Poggi.

40 *Ibidem*.

41 F. Rossi, *Cenni storici e descrittivi intorno alla I. R. Biblioteca di Brera* cit., p. 84.

42 L. Lamberti, *Osservazioni sopra alcune lezioni della Iliade* cit., p. 12.

43 Cesarotti conosceva bene le problematiche della «questione omerica» e i dibattiti in corso, ed era intervenuto prendendo le distanze dalle osservazioni espresse da Wolf (con il quale era in rapporto epistolare) nei *Prolegomena* sulla non unitarietà della scrittura dei poemi omerici. Si veda a questo proposito Luigi Lehnus, *Cesarotti e la questione omerica*, in *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, vol. I, ora in Luigi Lehnus, *Incontri con la filologia del passato* cit., pp. 107-28 (che discute le critiche di Cesarotti a Wolf), e le pagine dedicate a Cesarotti in Luigi Ferreri, *La questione omerica dal Cinquecento al Settecento*, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 2007 (in particolare il sottocapitolo «La *Digressione sopra Prolegomeni* di Cesarotti», pp. 315-8, nel quale si precisa la posizione di Cesarotti, contrario «all'ipotesi poligenetica» in virtù della qualità artistica dei poemi: cfr. ivi, p. 317).

si potrebbe allestire[44] rivela un'ampia erudizione e una specifica attenzione alla lessicografia e alla grammatica.

Si potrebbe dire, analizzando le osservazioni proposte sui singoli versi, che la scelta delle lezioni compiuta da Lamberti si fondasse in modo specifico su criteri linguistici (di lessico, di morfologia, di sintassi), che lo portavano a individuare ricorrenze interne sia tra i diversi canti dell'*Iliad*e e tra *Iliade* e *Odissea* (e dunque a respingere l'idea di più autori), sia in rapporto agli usi grammaticali che altri testi dell'antica Grecia portano in evidenza, ricorrendo ampiamente ai *loci paralleli*. Nella strada percorsa da Lamberti ampia parte ha dunque la *Wortphilologie*, la «filologia della parola»[45], pur nel costante richiamo al contesto storico e culturale e a una possibile e plausibile interpretazione da parte del filologo.

Basti un solo esempio, anche se la citazione (necessariamente lunga) non dà conto dello svilupparsi del ragionamento, che prosegue con dovizia di esempi:

> Ενθ᾽αὖτ ἀὖτ᾽ἀγγελὶην ἐπὶ Τυδῆ σϝεῖλαν Αχαιοί[46].
> La lezione di questo verso è varia secondo i Codici e l'edizioni diverse. Quei libri che pongono l'accento sull'ι finale di ἐπὶ, mostrano di prendere la voce ἀγγελίην in luogo di ἄγγελον, e si fondano su un altro verso di Omero, intorno al quale si possono vedere le Osservazioni del dottissimo Heyne. Il Köppen la intende anch'egli così, e a confermare la sua interpretazione arreca l'esempio dell'idioma Tedesco, nel quale il vocabolo *bothschaft* si può usare in vece di *bothschafter*; lo che si potrebbe anche dire del Latino *legatio* e dell'Italiano *ambasciata*. L'Heyne ed il Wolfio hanno ritirato l'accento sulla prima sillaba di ἔπι, volendo che la preposizione appartenga alla voce ἀγγελίην, e non già a στέλλω [...][47].

Il ricorso di Lamberti ai codici, oltre che alle edizioni curate dai grandi filologi omerici, era continuo, ma, secondo la consueta prassi dell'epoca, non aveva l'obiettivo di ricostruire una genealogia, quanto di risalire al codice più antico; all'autorità dell'antichità si associava la qualità della conservazione: solo da queste condizioni potevano essere tratte utili indicazioni e dunque lezioni più sicure. Senza porre al centro del lavoro una *recensio* sistematica e una relazione tra codici, la lezione veniva individuata a partire dai dati linguistici (cioè da fatti, secondo l'idea di Lamberti), e non da possibili congetture (cioè da opinioni).

[44] Si possono segnalare quelli ricorrenti: Bruck, Clarke, Eustazio, Wolf, Heyne, Estienne, Porson, Rollin, Köppen, Damm («lessicografo illustre», p. 4), lo «Scoliaste Veneto», Hoogeveen.

[45] Non pare esserci alcuna citazione del nome di Gottfried Hermann nelle *Osservazioni*, nonostante l'attenzione di Lamberti per gli studi filologici tedeschi. Sulla filologia della parola di Hermann si veda Gherardo Ugolini, *Hermann* contra *Boeckh: filologia formale e filologia storica*, in *Storia della filologia classica*, a cura di Diego Lanza e Gherardo Ugolini, Roma, Carocci, 2013, p. 157.

[46] Lamberti aveva ampiamente spiegato nell'introduzione la sua scelta di usare il digamma; qui è stato riprodotto con il segno ϝ.

[47] L. Lamberti, *Osservazioni sopra alcune lezioni della Iliade* cit., p. 27.

Muovendo da queste considerazioni, non stupisce la scelta di Lamberti di occuparsi dell'edizione delle *Osservazioni della lingua italiana* di Cinonio, e di postillare minuziosamente, e con competenza, il *Vocabolario degli Accademici della Crusca* pubblicato a Verona tra il 1806 e il 1811 per le cure di Antonio Cesari[48]. Maurizio Vitale, valorizzando l'impegno lessicografico di Lamberti, ha scritto che le aggiunte alla parte delle *Osservazioni* di Cinonio «dedicata alle *particelle*» avevano mostrato «non solo la sua incredibile conoscenza dei testi degli *auctores* volgari di tradizione e delle opere dei grammatici, ma anche la sua acutissima naturale disposizione alla riflessione grammaticale e lessicografica»[49]. Lo stesso giudizio si può formulare in riferimento agli autori greci e alla loro lingua.

Robustiano Gironi, che lavorò a fianco di Lamberti a Brera e alla sua morte ne prese il posto come direttore, recensendo nel 1835, sulla «Biblioteca Italiana», una nuova edizione delle *Osservazioni della lingua italiana*, pressoché identica all'edizione del 1809, ricordava che

> il Lamberti, al quale eravamo noi pure collaboratori nelle indagini che andava facendo per quest'edizione, erasi da principio ad essa accinto con pochissima lena; e quindi pochissime sono le giunte da lui fatte ai capitoli di esso primo volume. Ma poscia accortosi del vantaggio ch'ei recato avrebbe all'italiana filologia col rivolgersi con ogni suo sforzo al già intrapreso lavoro, vide per così dire accrescersi la messe tra le mani, di modo che non esempi soltanto ma interi e lunghi paragrafi aggiugnere potè all'opera del Cinonio[50].

Allo stesso modo non stupisce che Ferrario ringrazi Lamberti per l'aiuto prestato all'edizione di *Poesie pastorali e rusticali* (uscita nel 1808):

> Onde poi riuscire vie meglio in questa impresa ho sottoposto tutte queste mie fatiche all'ottimo giudizio dell'eruditissimo Sig. Cavaliere Luigi Lamberti, il quale non solamente si è compiaciuto di rivedere le mie annotazioni, ma di aggiungerne altresì delle altre, e d'arricchire particolarmente i primi due Poemetti con Greca letteratura mostrando così le fonti, dalle quali i Moderni hanno preso tante bellezze[51].

[48] Le postille di Lamberti al *Vocabolario della Crusca* sono conservate a Milano, presso la Biblioteca Nazionale Braidense. Ne parla in particolare Maurizio Vitale, in *Luigi Lamberti lessicografo e la lessicografia italiana sette-ottocentesca*, in *Tra linguistica storica e linguistica generale. Studi in onore di Tristano Bolelli*, a cura di Riccardo Ambrosini, Pisa, Pacini, 1985, ora in Maurizio Vitale, *La veneranda favella*, Napoli, Morano, 1988, pp. 445-85 (dal quale si cita). Si veda anche Andrea Dardi in *Gli scritti di Vincenzo Monti sulla lingua italiana*, Firenze, Olschki, 1990 (in due note a p. 217 e a p. 286).

[49] M. Vitale, *Luigi Lamberti lessicografo e la lessicografia italiana sette-ottocentesca* cit., p. 446.

[50] [Robustiano Gironi], *Recensione a Osservazioni della lingua italiana, raccolte dal Cinonio, accademico filergita, volume unico, che contiene il Trattato delle particelle e le annotazioni fatte al medesimo*, in «Biblioteca Italiana», a. XXX, t. LXXX, 1835, p. 103.

[51] Giulio Ferrario, «Agli amatori dell'amena poesia», in *Poesie pastorali e rusticali, raccolte ed illustrate con note dal dott. Giulio Ferrario*, 1808, p. XXXVII.

2. Filologia classica e filologia italiana nel «Poligrafo»

Nella figura di Lamberti, in particolare nella curatela della contemporanea edizione dell'*Iliade* e delle *Osservazioni della lingua italiana*, si viene a determinare uno stretto intreccio tra filologia classica e filologia italiana. E proprio questo intreccio è una delle linee portanti l'iniziativa del «giornale letterario» cui Lamberti dà vita, nel 1811, con Vincenzo Monti, Urbano Lampredi e Francesco Pezzi: «Il Poligrafo»[52].

È interessante quanto afferma Lampredi, molti anni più tardi, in una *Lettera apologetica* scritta per difendere sé stesso e l'intero «Poligrafo» dall'accusa di avere attaccato sulle pagine del giornale idee e scritti di Ugo Foscolo[53]. Poco credibile nel ricostruire il quadro degli scontri letterari a cavallo degli anni Dieci (dentro il quale inserisce l'opposizione a un «Romanticismo Settentrionale» in Italia non ancora arrivato)[54], Lampredi offriva però un'interessante testimonianza, per quanto di parte, sulla nascita della rivista:

> nel *1810 L. Lamberti* Bibliotecario di Brera, erudito e purissimo Scrittore, zelando l'onore della patria letteratura, si unì a *V. Monti*, ed ambedue stabilirono

[52] Il primo numero del giornale «Il Poligrafo» uscì domenica 7 aprile 1811, e le pubblicazioni continuarono a uscire ogni domenica. Per le citazioni dal «Poligrafo» si utilizzeranno d'ora in avanti i seguenti criteri: si metteranno le sigle dell'autore, come riportate in calce all'articolo (o all'ultimo di una serie), precisando tra parentesi il riferimento solo quando non ancora introdotto (si precisa fin d'ora che Y è sempre Lamberti); verrà riportato tra virgolette basse il nome della sezione, quando assente il titolo dell'articolo; il titolo dell'articolo, quando presente, o il titolo del libro, posto in cima alla recensione che lo riguarda, verranno posti in corsivo (dal titolo dei volumi recensiti verrà eliminata l'indicazione degli stampatori); seguiranno il titolo della rivista abbreviato in *Pol.*, come si è già anticipato nelle *Avvertenze*, seguito dal numero romano dell'anno e dal numero romano del fascicolo (come è nella testata della rivista), dalla data (con l'abbassamento dell'iniziale dei mesi e il loro adeguamento alla grafia moderna, e senza indicare il giorno della settimana, che per altro era sempre la domenica), dal numero della pagina dalla quale si cita. Quando l'articolo è già stato citato in precedenza, si richiamerà con il titolo, seguito da cit. e dal numero di pagina. Non sono molti gli studi sul «Poligrafo»: si può citare quello di Claudio Chiancone, che definisce il giornale milanese l'«organo del circolo Paradisi», cioè di quel gruppo di letterati che a Milano gravitava intorno a Giovanni Paradisi, primi fra tutti Luigi Lamberti e Vincenzo Monti: Claudio Chiancone, *Il circolo Paradisi e il «Poligrafo»*, in *Istituzioni e cultura in età napoleonica* cit., pp. 232-50. La definizione a p. 237. In appendice all'articolo è aggiunta una sezione di «Documenti d'archivio su Giovanni Paradisi e sui redattori del "Poligrafo"» (ivi, pp. 247-50, con segnalazione di lettere manoscritte di Lamberti, alle pp. 248-9).

[53] *Lettera apologetica di Urbano Lampredi, seguita da alcuni articoli e dialoghi letterarii estratti dal Poligrafo Milanese in risposta ad un'articolo* [sic] *oltraggioso intitolato Ugo Foscolo pubblicato nel Giornale Inglese Foreign Quaterly Review e riportato tradotto in Francese nella Rèvue* [sic] *Britanique che si pubblica a Parigi n. 2 Août 1830*, Napoli, dai Torchi di Porcelli, 1831.

[54] Ivi, p. 7. Lampredi riconduce la battaglia degli anni Dieci a uno scontro tra Romantici (rappresentati da Foscolo) e Classicisti; la battaglia tra i due schieramenti, con l'utilizzo del termine «romanticismo», in realtà sarebbe stata avviata solo nel 1816, con l'uscita sul numero 1 della «Biblioteca Italiana» dell'articolo di Madame de Staël, *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*. L'opposizione dei letterati del «Poligrafo» riguardava i gallicismi e presto sarebbe stata condotta contro le posizioni linguistiche dei puristi.

> d'instituire un Giornale Letterario che senza curarsi di Politica, si opponesse al guasto del Romanticismo nel sistema letterario, e al *Gallicismo* nelle diverse scritture ec. ec. Ma il *Monti* occupato in tessere Poemi, e nella traduzione dell'Iliade si ritenne dal promettere la sua cooperazione col *Lamberti*, e col *Pezzi*, al quale erano destinati gli articoli riguardanti la comica, Musica ec. ec. teatrali. D'altra parte sarebbe stato d'uopo pel miglior successo dell'impresa che il *Monti* avesse comunicato col *Lamberti* non l'eleganza e purità di stile, ma la vivacità e l'impeto (talora in lui eccessivo) dell'immaginazione che lo anima e lo colorisce, e che il *Lamberti* alla sua volta avesse comunicato con lui la molto mite indole sua spesso degenerante in meticolosa freddezza. Piacque di supporre ad entrambi che io potessi unirmi al secondo per gli articoli di polemica letteraria (giacchè, come ben vedete) [*sic*] il Poligrafo fin dalla sua istituzione esser doveva belligerante per difendere le Province letterarie d'Italia dalle straniere evasioni [*sic*, per invasioni][55].

La divisione delle materie all'interno dei numeri della rivista (come rivelano le sigle degli articoli, mai firmati dai redattori[56]) era chiara: se Pezzi presentava numero dopo numero gli spettacoli teatrali e le rappresentazioni alla Scala, Lampredi[57] si occupava di letteratura italiana (almeno fino a quando, nel 1812, si allontanerà da Milano e cesserà la collaborazione), polemizzando spesso con i

[55] Urbano Lampredi, «All'Eccell.º Signor Conte di Camaldoli D. Francesco Ricciardi», in *Lettera apologetica di Urbano Lampredi* cit., pp. 7-8.

[56] Queste le sigle dei redattori: Lamberti utilizzava la sigla Y., Lampredi la A., Pezzi la O. e la Z. Nel corso del 1813 si intensifica la sigla B, dietro la quale si celava Bartolomeo Benincasa, e ricorre la sigla R. G. (per Robustiano Gironi). Le sigle sono state sciolte in occasioni diverse: si vedano le pagine sul «Poligrafo» in Maria Corti, *Il problema della lingua nel romanticismo italiano*, in Ead., *Nuovi metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli, 1977 (prima ed. 1966), p. 164, n. 5, e in Stefania De Stefanis Ciccone, *La questione della lingua nei periodici letterari del primo '800*, Firenze, Olschki, 1971, *passim*.

[57] Urbano Lampredi (1761-1838), dopo una formazione ecclesiastica e la professione come chierico regolare nel 1783, ottenuta la secolarizzazione tra il 1796 e il 1797, si trasferì a Roma (1798), dove prese parte agli eventi rivoluzionari, dirigendo il giornale politico *Monitore romano* e divenendo amico di Luigi Lamberti. Quando da Parigi, dove si era trasferito alla caduta della Repubblica, tornò in Italia, si fermò a Milano, insegnando matematica. Tra i fondatori, con Lamberti, nel 1811, del «Poligrafo», nel 1812 soggiornò per un breve tempo a Firenze e poi a Napoli, dove divenne precettore dei figli del principe Pignatelli. Qui sviluppò una ricca e polemica attività giornalistica, difendendo le posizioni puriste e la lingua toscana, le une e le altre avversate da Lamberti e da Monti. Costretto, dopo la caduta del governo costituzionale napoletano, a trasferirsi a Firenze, scrisse per la rivista «Antologia». Da Firenze si trasferì di nuovo a Parigi e, con vari incarichi, viaggiò in numerosi paesi europei. Passò gli ultimi anni di vita, a Napoli, dedicandosi a numerose traduzioni dal greco. Per un approfondimento della figura di Lampredi si veda la voce di Maria Pia Donato, «Lampredi, Urbano», in *DBI*, vol. 63, 2004, *ad vocem*. Interessante anche il breve articolo di Pasquale Vannucci, *Di un nemico del Foscolo: Urbano Lampredi (1761-1838)*, in «Belfagor», vol. 16, 1961, 4, pp. 465-73.

letterati contemporanei[58], mentre Lamberti seguiva e presentava le edizioni degli scrittori greci e latini, interveniva sui libri o sui ritrovamenti di antiquaria, curava alcune pubblicazioni di testi inediti di scrittori italiani. Il suo impegno «filologico» era affiancato da interventi sui fatti artistici[59] e, occasionalmente, su tematiche del tutto estranee ai suoi studi[60].

Considerata rivista pedante e noiosa da molti contemporanei (*«Il Poligrafo* scritto con estrema lindura ed eleganza in ogni sua parte faceva dormire», si leggeva nel 1818 nella «Biblioteca Italiana», in una recensione in cui si parlava dell'«Antipoligrafo»[61]); accusata di essere al servizio del governo, non solo perché ospitava interventi celebrativi vuoi dell'imperatore, vuoi della nascita del Re di Roma, vuoi di molti altri avvenimenti di corte[62]; al centro di polemi-

[58] Sono suoi una serie di articoli feroci contro l'*Ajace* di Foscolo, in particolare nei numeri del «Poligrafo» del 15 dicembre 1811, 22 dicembre 1811, 29 dicembre 1811, 5 gennaio 1812. Dedicò pagine aspre anche contro Giuseppe Compagnoni, patriota molto noto fin dagli anni della Assemblea Cispadana (1797): e per queste «cadde in disgrazia del Vicerè» (così P. Vannucci, *Di un nemico del Foscolo* cit., p. 471).

[59] Si veda, per esempio, sul «Poligrafo» del 23 giugno 1811 (*Pol.* I/XII, pp. 182-5), la recensione del volume di Jacopo Alessandro Calvi, *Notizie della vita e dell'opere del Cav. Gioan-Francesco Barbieri detto il Guercino da Cento*, nella quale Lamberti, mostrando il suo interesse «filologico» per la ricostruzione precisa dei dati, mette in rilievo il fatto che l'autore ha corretto, sulla base di nuovi documenti, la data di nascita del Guercino e il numero delle tavole d'altare dipinte (non cento sei ma cento sette).

[60] La sigla Y. compare – per dare un esempio – in calce all'articolo *Sopra alcune Odi di Collins tradotte dall'Inglese nell'Italiano* nel numero del 17 novembre 1811. Anche in riferimento a un articolo del 5 luglio 1812 (nella sezione «Scienze», pp. 421-5), dedicato ad un esperimento sull'uso dell'olco per produrre un dolcificante come lo zucchero, compare la sigla Y., e potrebbero forse nascere dubbi sull'attribuzione. In quanto di fatto direttore del giornale, Lamberti può avere riassunto le informazioni circolate e avere a sua volta accolto la richiesta del Ministro dell'Interno di divulgare la notizia.

[61] *Recensione a Viaggio e meravigliose avventure di un Veneziano ch'esce la prima volta dalle lagune, e si reca a Padova e a Milano, di F….o C…i* [Francesco Contarini], *autore dell'Antipoligrafo, Milano, 1818, presso Giovanni Silvestri*, in «Biblioteca Italiana», III, t. XII, 1818, p. 129. Notizie su Francesco Contarini e il suo «Antipoligrafo», che per tutto il 1811 era uscito controbattendo le affermazioni degli articoli del «Poligrafo», si veda l'introduzione di Marco Catucci a Francesco Contarini, *Viaggio e meravigliose avventure di un Veneziano ch'esce la prima volta dalle lagune, e si reca a Padova e a Milano*, in Francesco Contarini, Giuseppe Montani, Lorenzo Borsini, *Viaggi improbabili e dimenticati dell'Ottocento italiano*, a cura di Marco Catucci, Roma, Robin, 2012, in particolare pp. 11-2. Sulla polemica si veda Rita Chini, *Il «Poligrafo» e l'«Antipoligrafo». Polemiche letterarie nella Milano napoleonica*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», a. LXXXIX, 1972, 149, pp. 87-105.

[62] Foscolo si sentirà vittima di manovre contro di lui condotte dal «Poligrafo» per conto del governo, e per questo, nell'*Hypercalypseos liber singularis,* scriverà pagine aspre contro i promotori del giornale (*Didymi Clerici Prophetae minimi Hypercalypseos liber singularis*, Pisis ([Zurigo], Aedibus Sapientiae [Orell e Füssli], 1815 [ma 1817]). Il suo grande avversario fu Urbano Lampredi, ma lo stesso Lamberti intervenne nella polemica aperta, con un dialogo altamente ironico, nel quale metteva in scena sé stesso e Foscolo: *Il genio e le regole* (in *Pol.*, I/XVI, 21 luglio 1811). Lo scritto di Lamberti è stato ristampato, con una breve introduzione, a cura di Domenico Chiodo («Stracciafoglio», n. 7: <http://www.edres.it/straccia-

che suscitate da giornali dell'epoca (dal dilettantesco «Antipoligrafo», compilato da un solo redattore, ai giornali toscani, espressione di un'opposizione ormai consolidata dei letterati fiorentini nei confronti dei letterati milanesi), la rivista di Lamberti si trovò soprattutto al centro delle discussioni linguistiche, conseguenza delle riflessioni condotte a Milano sull'edizione veronese del *Vocabolario della Crusca*[63].

Scrive Maria Corti che «Il Poligrafo» – «con cui collaborano, specialmente per questioni di lingua, il Monti, il Lampredi, il Pezzi, il Gironi e quello strano giacobino, così ottuso e reazionario in fatto di lingua, che fu Angeloni»[64] – era uno dei «cantieri più attivi della polemica antipurista»[65]. In questo cantiere veniva sviluppandosi in modo particolare l'interesse di Monti per la lingua e la lessicografia, e si manifestava la volontà di combattere «una battaglia di cultura "moderna" e "nazionale" contro i rigorismi antiquari del purismo e contro le strettezze per lui provinciali del tosco-fiorentinismo cruscante»[66]: proprio sul «Poligrafo» venivano pubblicati i polemici dialoghi montiani nei confronti dell'edizione veronese del *Vocabolario della Crusca* e del suo curatore[67].

Lamberti, come ricorda Maurizio Vitale, «restava alieno da ogni accesa polemica linguistica»[68], preferendo «correggere gli errori del vocabolario»

foglio/numero-7/>, data ultima consultazione 2021-09-02), che giustamente riconduce a Lamberti il dialogo attribuito da Rita Chini a Lampredi.

63 In uno scritto destinato a presentare in modo sintetico «le questioni linguistiche nella Milano dell'Ottocento», Maurizio Vitale, indicando una linea di classicismo illuminato (in base alla quale, pur conservando il valore della tradizione letteraria, il vocabolario sarebbe stato allargato alle voci delle arti meccaniche e delle scienze), riconduceva ad essa «i più bei nomi della cultura del Regno Italico», citando «per la classe di lettere Luigi Lamberti, Vincenzo Monti, Giuseppe Bossi, Luigi Rossi, Luigi Castiglioni, Carlo Rosmini, Giuseppe Biamonti» (Maurizio Vitale, *Le questioni linguistiche nella Milano dell'Ottocento*, in *Milano capitale culturale (1796-1898)*, a cura di Francesco Spera e Angelo Stella, Milano, Università degli Studi di Milano e Centro Nazionale Studi Manzoniani, 2016, p. 2).

64 M. Corti, *Il problema della lingua nel romanticismo italiano* cit., p. 164.

65 *Ibidem*.

66 M. Vitale, *Luigi Lamberti lessicografo e la lessicografia italiana sette-ottocentesca* cit., pp. 451-2.

67 Basti qui ricordare i titoli dei noti dialoghi montiani pubblicati sul «Poligrafo»: *Il Capro, il Frullone, la Crusca e G. Gelli*; *Dialogo. Interlocutori. Il Trentuno, il Trentasei, il Quarantasei*; *Dottor Quaranzei e il compare Trenta – prusor – uno*. Dell'ampia bibliografia su Monti linguista (e in particolare lessicografo) andranno almeno ricordati, insieme con le pagine di Maurizio Vitale di *La questione della lingua* (nuova edizione, Palermo, Palumbo, 1978), i volumi di Dardi, *Gli scritti di Vincenzo Monti sulla lingua italiana* (cit.), e di Claudia Bonsi, *«La lingua è università di parole». La* Proposta *di Vincenzo Monti*, Padova, Esedra, 2018. Si veda anche Angelo Colombo, *Il magistero di Vincenzo Monti*, in *Milano nell'età della Restaurazione (1814-1848)* cit., pp.17-48.

68 M. Vitale, *Luigi Lamberti lessicografo e la lessicografia italiana sette-ottocentesca* cit., p. 451. Lamberti partecipò alla polemica contro l'Accademia della Crusca condannando la scelta degli Accademici di assegnare il premio per un testo italiano distintosi per la qualità della lingua all'opera di Giovanni Rosini, *Le nozze di Giove e di Latona,* e a quella di Giuseppe Micali, *L'Italia avanti il dominio de' Romani*, entrambi rappresentanti di una linea linguistica toscana. Lo scritto di Lamberti, firmato Clevaste Parresia, venne pubblicato nel 1811 dallo

e «arricchire i dati forniti dalla edizione veronese con l'aggiunzione di nuovi lemmi, con l'integrazione di altri significati ed usi e con l'addizione di esempi *autorevoli*»[69]. Ne è una testimonianza l'articolo, non firmato ma riconducibile a Lamberti[70], pubblicato sul numero LXIII del 24 ottobre 1813 del «Poligrafo», nel quale veniva proposto un circoscritto *specimen* di «Osservazioni sulla Crusca di Verona», e in particolare sulle «Ripetizioni di esempj d'Autori», e sugli «Esempj ripetuti»[71].

La rivista che Lamberti desiderava – e che si delinea dai moltissimi articoli con in calce la sua sigla – era un periodico di erudizione e di filologia, classica e italiana, rivolto a portare in primo piano e approfondire gli studi più cari allo studioso[72]. Da qui, inevitabilmente, il carattere «pedante» colto dai lettori contemporanei, non eliminato dagli scritti che, in varie sezioni, si occupavano di scienze (spesso con resoconti di nuovi esperimenti scientifici o di approfondimenti di botanica), di arte, di recensioni teatrali, di cronache milanesi, di politica, e neppure dalla sezione fissa «Mode di Parigi» (che dava conto degli ultimi modelli di abbigliamento diffusi nella capitale francese).

Si potrebbe aggiungere che la linea erudita di Lamberti procedeva con coerenza di numero in numero, ed era sempre riconoscibile, pur intrecciandosi ad altre. E proprio la sua linea merita una particolare attenzione nel discorso qui condotto, perché mette in risalto la sensibilità dello studioso per le questioni ecdotiche, sia nel presentare testi inediti italiani o traduzioni di testi classici (nella prima sezione della rivista, «Poesia», che è una sezione fissa), sia nel portare il proprio commento e il proprio giudizio su edizioni appena pubblicate.

stampatore Giovanni Silvestri, con il titolo *Lettera agli Autori di un giudizio sopra alcune opere italiane*; è stato poi riproposto in *Poesie e prose del cav. Luigi Lamberti Reggiano*, Milano, Giovanni Silvestri, 1822 (alle pp. 197-225). Anche Foscolo cita in una lettera la dura reazione di Lamberti contro la scelta di premiare Micali e Rosini: «Monti e Lamberti, e Lamberti assai più, invocano l'ira degli uomini e degli Dei contro il premio, i premiatori, e i premiati» (lettera di Ugo Foscolo a Camillo Ugoni, del 19 dicembre 1810, in Ugo Foscolo, *Epistolario (1809-1811)*, vol. III, a cura di Plinio Carli, vol. XVI dell'Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo, Firenze, Le Monnier, 1953, p. 480.

[69] M. Vitale, *Luigi Lamberti lessicografo e la lessicografia italiana sette-ottocentesca* cit., p. 452. Le numerose postille di Lamberti al *Vocabolario degli Accademici della Crusca* rimasero inedite, e la loro storia (con gli usi che ne vennero fatti nel corso dell'Ottocento da altri studiosi) si legge in Vitale, *Luigi Lamberti lessicografo e la lessicografia italiana sette-ottocentesca* cit. Pur sottolineando la sensibilità per le aperture linguistiche in direzione sincronica e «sovramunicipale», Vitale (cfr. ivi, p. 454 e sgg.) colloca Lamberti dentro il «tradizionalismo classicista» per la sua adesione ai canoni fissati dalla quarta edizione del *Vocabolario della Crusca* (Firenze, 1729-1738).

[70] Si veda ivi, p. 449.

[71] «Letteratura», in «Il Poligrafo», III/XLIII, 24 ottobre 1813, rispettivamente a p. 676 e a p. 680.

[72] La passione per gli studi di Lamberti è sempre stata messa in risalto dai suoi contemporanei. Scriveva Pieri nel suo diario: Lamberti sta «Tutto il giorno in casa a studiare, e non esce che verso sera, quando va a pranzo or qua or là» (M. Pieri, *Memorie II* cit., p. 110).

Ne offriva subito una testimonianza, sul primo numero del «Poligrafo», la lunga e dotta nota di accompagnamento a un *Inno di Dionisio ad Apollo*, nella quale Lamberti cercava di individuare il possibile autore dei versi, passando in rassegna, sulla scorta di varie testimonianze, i poeti greci conosciuti con il nome di Dionisio[73]. Nello stesso primo numero una lettera di Andrea Mustoxidi (con firma per esteso), rivolta al «carissimo e dottissimo Coray»[74], comunicava invece il ritrovamento di un ampio testo di Isocrate, che costituirebbe la parte mancante al discorso della *Permutazione*[75] (*Antidosi* in greco) mentre un ulteriore articolo di Lampredi presentava, con molti elogi, la versione dell'*Iliade* di Monti pubblicata a Brescia da Nicolò Bettoni[76].

Il ritrovamento da parte di Mustoxidi, in due codici medievali (uno dei quali conservato in Biblioteca Ambrosiana), della parte mancante del discorso di Isocrate rappresentava un importante avanzamento negli studi, suscitando «quasi una corsa all'inedito tra studiosi e letterati e fu all'origine di un notevole lavoro filologico, per lo più dimenticato»[77]. L'annuncio sul «Poligrafo» aveva infatti

[73] Y., *Osservazioni sopra l'inno di Dionisio* (*Pol.* I/I, 7 aprile 1811, pp. 2-3). La seconda e conclusiva parte esce nel n. III del 21 aprile (pp. 37-8).

[74] Adamantios Coray, o Koraïs (1748-1833) si trasferì da Smirne, dove era nato, ad Amsterdam, per curare gli interessi commerciali della famiglia, e quindi a Montpellier (dove si laureò in medicina) e a Parigi, dove fissò la sua residenza, pur continuando a viaggiare molto. Vicino alle posizioni degli illuministi (che fece conoscere alla cultura neoellenica: tradusse in greco moderno *Dei delitti e delle pene* di Cesare Beccaria), contribuì a diffondere il sentimento filoellenico in Europa, e, soprattutto, la letteratura dell'Antica Grecia. Approfonditi gli studi di filologia con la pubblicazione di varie edizioni (tra le quali i *Caratteri* di Teofrasto, *Aria, acque luoghi* di Ippocrate), fondò e diresse la Bibliothèque hellénique, il cui primo titolo uscì nel 1805: la collezione aveva il doppio obiettivo di pubblicare testi corretti dal punto di vista filologico (e infatti dalla collezione vennero contributi filologici di rilievo) e di sostenere politicamente la Grecia moderna, sottoposta al dominio turco, mostrando il suo legame con la grande civiltà antica.

[75] Andrea Mustoxidi, *Lettera intorno alla scoperta ora fatta in due codici contenenti le opere d'Isocrate* (*Pol.* I/I, 7 aprile 1811, pp. 6-8). L'edizione (in greco) del *Discorso di Isocrate*, curata da Mustoxidi, venne pubblicata nel 1812 a Milano per i tipi di Destefanis.

[76] *Iliade di Omero. Traduzione del cav. Vincenzo Monti*, Brescia, Bettoni, 1810. La traduzione di Monti riscosse subito ampi riconoscimenti da parte dei letterati contemporanei. Per una storia della traduzione e dell'edizione dell'*Iliade* montiana occorre rimandare all'edizione critica a cura di Arnaldo Bruni (Omero, *Iliade. Traduzione del cav. Vincenzo Monti*, edizione critica a cura di Arnaldo Bruni, II-I (*Il manoscritto Piancastelli*), Bologna, Clueb, 2000). In una lettera indirizzata a Monti, Ennio Quirino Visconti scriveva che «L'Italia avrà finalmente una traduzione della Iliade da paragonarsi con quella dell'Eneide per Annibal Caro» (lettera di Ennio Quirino Visconti a Vincenzo Monti, del primo novembre 1810, in *Primo supplemento all'epistolario di Vincenzo Monti*, raccolto, ordinato e annotato da Luca Frassineti, Milano, Cisalpino, 2020, lett. n. 199, p. 287).

[77] Pasquale Massimo Pinto, *La riscoperta dell'*Antidosi *nel XIX secolo*, in *Isocrate. Per una nuova edizione critica*, a cura di Maddalena Vallozza, Firenze, Olschki, 2017, p. 204. Scrive ancora Pinto che «Il ritrovamento dell'*Antidosi* integra fu considerato in seguito il risultato senz'altro più rappresentativo del lavoro filologico di Mustoxydis, quello a cui il suo nome rimase legato nel campo degli studi classici» (ivi, p. 208).

coinvolto gli studiosi di filologia classica, italiani e stranieri[78], e aveva dato risalto alla stessa rivista[79].

Nel secondo numero, un articolo di Lampredi recensiva la traduzione anonima del V libro dell'*Odissea*[80]. Il terzo fascicolo si apriva con la traduzione dell'*Elegia di Antipatro Sidonio*, accompagnata da una breve nota firmata Y., sulla presenza dello stesso soggetto dell'elegia in altri scrittori greci, e nel nono veniva pubblicata la traduzione di Vincenzo Monti di *Alla virtù. Inno di Aristotele per la morte del suo ospite Ermea*[81]. Traduzioni di testi di scrittori greci, sempre accompagnate da note erudite di varia lunghezza e a volte da discussioni filologiche, ricorrono regolarmente nei numeri successivi: se ci si fermasse ai numeri delle prime settimane, «Il Poligrafo» sembrerebbe dunque un giornale di studi di letteratura greca.

È significativo, a questo proposito, il caso dell'articolo sopra ricordato che recensiva la traduzione del libro V dell'*Odissea*. Lampredi, firmatario dell'articolo, pur elogiando la capacità dimostrata dall'anonimo traduttore e le potenzialità da lui rivelate, muoveva alcune osservazioni critiche sullo stile («l'andamento dei [...] versi ci sembra alcuna volta poco sostenuto, e l'armonìa un po' trascurata»; «certi modi, certa inversione di tempi nell'uso de' verbi, e certe giaciture forzate di monosillabi» si possono perdonare solo «all'immortale Alfieri»[82]), ma soprattutto lamentava la mancanza del verso 91, «dove Calipso dice a Mercurio. Ma aspetta un poco finchè ti abbia preparata la mensa ospitale»[83].

L'anonimo traduttore era Felice Bellotti, che, durante il corso di laurea in legge a Pavia, aveva frequentato Mattia Butturini, accostandosi alla lingua e alla letteratura greca, il cui studio aveva proseguito con Ottavio Morali. La reazione del giovane Bellotti – perché la risposta al «Poligrafo», affidata a un articolo siglato A. C. uscito nella sezione «Varietà» del «Giornale Italiano» di venerdì 10 maggio 1811, sembra trascrivere una documentazione messagli a disposizione

[78] Per un approfondito esame del significato del ritrovamento della parte mancante dell'*Antidosi* nei primi dell'Ottocento, occorre rimandare all'ampio scritto di P. M. Pinto, *La riscoperta dell'*Antidosi *nel XIX secolo* cit., pp. 203-29, che presenta gli studiosi che si sono dedicati all'*Antidosi* e i loro lavori. Si ringrazia qui Stefano Martinelli Tempesta per i preziosi suggerimenti sugli studi dedicati a Isocrate.

[79] Lamberti pubblicò due successivi articoli nel novembre del 1812, all'uscita dell'edizione milanese presso Destefanis: cfr. Y., Isocratouj... *D'Isocrate Discorso della Permutazione, ora per la prima volta all'antica lezione ridotto* [...], *per cura di* Andrea Mustoxidi, *Istoriografo delle Isole Jonie*, [...], in *Pol.* II/XLV, 8 novembre 1812, pp. 722-4 e Y., *Orazione d'Isocrate Articolo* II, in *Pol.*, II/XIVI, 15 novembre 1812, pp. 733-7.

[80] A., Dell'Ulisséa d'Omero *lib. V. traduzione anonima* [...] (*Pol.* I/II, 19 aprile 1811, pp. 19-21).

[81] Vincenzo Monti [traduzione], *Alla virtù. Inno di Aristotele per la morte del suo ospite Ermea* (*Pol.* I/IX, 2 giugno 1811, p. 29). Anche due numeri dopo, il 16 giugno, il giornale si apriva con una versione di Monti, nella sezione di apertura, «Poesia» e sotto il titolo *D'Incerto Autore Greco. Traduzione* (*Pol.* I/XI, 16 giugno 1811, p. 161).

[82] A., *Fine dell'articolo sulla traduzione anonima del 5.to libro dell'Ulissea* (*Pol.* I/III, 21 aprile 1811, pp. 34-7, la cit. a p. 35).

[83] *Ibidem*.

dal traduttore, e al traduttore risponderà a sua volta Lamberti – non riguardava tanto la questione dello stile, quanto l'accusa di avere omesso un verso, ed entrava direttamente nelle questioni ecdotiche:

> basta un leggiero sguardo sulle due celebri edizioni dell'Odissea di Omero, dell'Ernesti e del Wolf, per convincersi che non ha fondamento una tale osservazione; mentre nota il primo mancare questo verso in due Codici collazionati da Tommaso Bentlejo, e come apocrifo lo rifiuta il secondo. Convien dire perciò che ad esse piuttosto che all'edizioni volgari siasi attenuto il traduttore […][84].

La polemica – che investiva anche la traduzione del verso suggerita dall'articolo del «Poligrafo» («il verso il quale si accenna mancante significa *Ma vieni innanzi sì ch'io t'apponga la mensa ospitale*; né può mai, fuor d'ogni dubbio, interpretarsi come spiega il Poligrafo *Ma aspetta un poco finchè ti abbia preparata la mensa ospitale*»[85]) – si chiudeva con un ulteriore richiamo filologico: occorreva rispondere al «Poligrafo» per evitare «che altri possa credere ignorarsi da noi, in tanta pompa di letteratura, le migliori edizioni di Omero»[86].

Sulle questioni filologiche non era Lampredi a poter intervenire, e infatti la replica del «Poligrafo» (uscita sul numero del 19 maggio) veniva assunta in prima persona da Lamberti, il quale, controbattendo punto per punto, offriva una lezione di filologia e di prassi ecdotica[87]:

> Noi sarem generosi col dotto Autore, e gli faremo spontaneo dono di una testimonianza di più, avvisandolo, che in un Codice di Weimer, che già appartenne a Vespasiano Gonzaga, quel verso si legge scritto di altra mano. E che per ciò? L'Ernesto non escluse il verso dal testo, e solo diede notizia della mancanza osservata dal Blentejo, e il Bentlejo medesimo semplicemente la riferì, ed ambedue si tacquer pe 'l resto. E di quanti altri versi Omerici non manca ora uno ora l'altro dei tanti Codici, che servirono alle famose edizioni? – Ma anche il Wolfio, continua l'articolo, rifiutò come apocrifo il verso citato. – Il Wolfio lo serrò fra parentesi, come fece di tanti e tanti altri ne' due Poemi, ma nè pur egli lo escluse dal testo[88].

Il suggerimento è evidente: il verso andava lasciato e, considerandolo dubbio, andava messo tra parentesi quadra: «Nello stesso libro dell'Odissea, di cui parliamo, il Wolfio segnò con le parentesi anche i versi 110. 111. 133. 137. dichiarandoli apocrifi»[89].

[84] A. C., «Varietà», in «Giornale Italiano», 10 maggio 1811, 130, p. 519. Non è stato possibile individuare chi si cela dietro la sigla A. C., ma senz'altro si fa portavoce delle osservazioni con le quali Bellotti avrebbe risposto.

[85] *Ibidem*.

[86] *Ibidem*.

[87] Y., *Risposta ad un articolo del Giornale Italiano* (*Pol.* I/VII, 19 maggio 1811, p. 99-101).

[88] Ivi, pp. 99-100.

[89] Ivi, p. 100.

Un secondo punto riguardava la valutazione delle edizioni:

> resteremo pur fermi nel credere che tanto l'edizione dell'Ernesto, la quale non è altro che la Clarkiana, scrupolosamente copiata, aggiuntevi alcune note del nuovo Editore, quanto la Wolfiana, ammettendovi tutte le alterazioni che vi sono semplicemente accennate, non si abbiano a riguardare come le sole autorevoli; e senza negare punto i pregi che distinguono quelle due, seguiteremo a leggere ed a studiare Omero su la Principe di Calcondila, sulle Aldine, prima e seconda, sulla Romana di Eustazio, ed anche talora su quella di Didimo, di Stefano, di Barnes, e di altri, nè crederemo per ciò di attenerci a libri *volgari*. E quantunque volte l'uno, o più versi, ritenuti dal consentimento di tutte l'edizioni accennate, mancheranno in una traduzione, ci reputeremo obbligati a indicarlo [...][90].

Messo in rilievo come siano più numerosi i codici che accolgono a testo il verso, e accogliendo il punto di vista di Bellotti che «emenda la sproporzione del numero», Lamberti scriveva di concedere «che le due forze sieno ridotte d'ambedue i lati ad un'eguale potenza»[91], e invitava «Ciascuna delle parti» a «sostenere il suo argomento»[92].

La chiusura dell'articolo (dopo aver sottolineato che l'interpretazione del verso è «ben lontana» da quella indicata dal traduttore, ma anche da quella suggerita «dallo stesso Poligrafo»[93]) riportava ulteriori suggerimenti, sia per gli aspetti linguistici sia per quanto riguardava la conoscenza dell'autore e della sua scrittura sia infine per l'attenzione da prestare all'intertestualità:

> Domanderemo soltanto al dotto Autore, se prima di pronunziare sentenza di esiglio contra quel verso, egli abbia ben bene considerato la qualità del *movimento* espressa dal verbo greco, e il grado di *comparazione* incluso nell'avverbio; gli domanderemo ancora, s'egli abbia studiosamente meditato sui caratteri distintivi delle narrazioni Omeriche, sulla natura del trapasso, sulla topografia dell'antro di Calipso, sulla forma delle antiche abitazioni, e sopra i costumi dei secoli eroici. Finalmente s'egli abbia confrontato il passo dell'Odissèa con un'altro [sic] dell'Iliade, che non è molto dissimile da quello, e che noi stimiamo inutile d'indicargli, poichè un Sapiente, che scorge ed annuncia con tanta sicurezza le interpolazioni Omeriche, non può non avere presente alla memoria l'intero, e tutti i più minuti particolari di quell'Autore[94].

Al di là dell'ironia, che mette alla berlina la presunzione del giovane traduttore, le indicazioni metodologiche sono chiare, e costituiscono il fondamento di ogni intervento di Lamberti nella valutazione di nuove edizioni di testi classici, sia delle letterature antiche sia della letteratura italiana, come si vedrà.

[90] *Ibidem*.
[91] Ivi, p. 101.
[92] *Ibidem*.
[93] *Ibidem*.
[94] *Ibidem*.

Un importante fondamento filologico ha anche l'ampia recensione all'edizione del romanzo di Longo Sofista pubblicata a Roma da Paul-Louis Courier. L'edizione, con il solo testo greco, era corredato dalla descrizione dei codici sui quali si era fondato il lavoro dell'editore e dall'apparato delle «varie lezioni tolte dai due Codici fiorentino e romano, segnati con le lettere A e B»[95]. La recensione di Lamberti merita di essere ricordata, tuttavia, anche per un'altra ragione, rilevante nel contesto culturale di quegli anni. Courier era stato oggetto, nel corso del 1810, di numerosi attacchi avviati (e poi fomentati) da Francesco Del Furia, sovrintendente della Biblioteca Laurenziana di Firenze, che, prendendo come pretesto una macchia d'inchiostro accidentalmente provocata da Courier mentre trascriveva un passo mai edito del romanzo di Longo *Dafni e Cloe*, costruì un pamphlet contro lo studioso francese[96]. In realtà Del Furia voleva colpire chi aveva individuato un lungo passo di Longo, fino ad allora sconosciuto, che, nonostante anni di esame dello stesso codice della Laurenziana, lui stesso non aveva saputo vedere. Fondate su ragioni di campanilismo, le reazioni contro Courier si moltiplicarono, in particolare a Firenze, mentre a Milano, sul numero del 30 ottobre del 1810, la rivista milanese «Annali di Scienze e Lettere» pubblicò la traduzione dell'acuto e ironico scritto di Courier sull'intera vicenda, di fatto non assecondando – come altri giornali dell'epoca – le proteste dei fiorentini[97].

Quando Lamberti intervenne sul «Poligrafo», nell'aprile del 1811, erano già usciti molti scritti contro Courier, per cui l'incipit della recensione, con la scelta dell'aggettivo «felice» per definire la scoperta del passo di *Dafni e Cloe* («Conosciuta da tutta l'Europa erudita è la felice scoperta fatta dal signor Courrier»[98]), era una evidente presa di posizione a favore dello studioso francese. Dopo avere giudicato degna di essere «nota [...] per la bellezza e per la vivacità dello stile» la risposta data da Courier a Del Furia, Lamberti passava però ad occuparsi direttamente dell'edizione del testo greco, confermando il carattere del suo studio, che dava risalto alla linea filologica, trascurando di entrare nelle polemiche che non avevano come oggetto il testo e la sua storia.

Un ulteriore esempio in questa direzione è offerto da un articolo pubblicato sul numero IX del 2 giugno 1811, dedicato alla pubblicazione di *Introduzione alle*

[95] Y., *Il Romanzo di Longo Sofista* (*Pol.* I/IV, 28 aprile 1811, pp. 50-4, la citazione a p. 52). Il riferimento è all'edizione del testo greco di *Dafni e Cloe*, uscita a Roma, per lo stampatore Lino Contedini, nella seconda metà del 1810.

[96] [Francesco Del Furia], *Della Scoperta, e subitanea perdita di una Parte inedita del primo Libro de'* Pastorali di Longo*, fatta in un Codice dell'Abbazìa Fiorentina, ora esistente nella Pubblica Imp. Biblioteca Mediceo-Laurenziana*, in «Collezione d'Opuscoli Scientifici e Letterarj ed estratti d'opere interessanti», vol. X, 1810, pp. 49-70.

[97] Ripercorre la vicenda, dando una bibliografia commentata degli interventi dei contemporanei, Raffaele de Cesare, in *Note bibliografiche sulla fortuna italiana di Paul-Louis Courier nella prima metà del XIX secolo*, in «Aevum», a. LVII, 1983, 3, pp. 493-549.

[98] Ivi, pp. 50-51. La grafia Courrier è nella recensione del «Poligrafo». Lamberti conosceva e apprezzava Courier, come dimostra la corrispondenza in Paul-Louis Courier, *Correspondance générale*, présentée et annotée par Geneviève Viollet-le-Duc, Paris, Klincksieck, 1978, t. II (1808-1814).

virtù (Testo a penna citato agli accademici della Crusca, per la prima volta pubblicato da Giovanni Rosini)[99]. Lamberti presentava preliminarmente l'importanza della stampa di alcuni codici manoscritti citati nell'«ultima edizione del Vocabolario della Crusca fatta in Firenze dall'anno 1729 al 1738», e rendeva omaggio a Giovanni Rosini e a Jacopo Morelli per aver dato alle stampe «un Codice, che si conserva nella R. Biblioteca di Venezia»; continuava poi descrivendo la struttura del libro (che riportava anche «una scelta di varie lezioni, riscontrate in un altro Codice della *Introduzione alla virtù*, posseduto dalla libreria Riccardiana di Firenze»), ma soprattutto introduceva un'osservazione filologica e una riflessione linguistica:

> L'*Introduzione alle virtù* è citata più volte nel Vocabolario; ma di ventisei luoghi, che vi abbiamo osservati, due soli, alle voci *Ressa*, e *Pettata*, portano esempj, che perfettamente si accordano col testo ora stampato; negli altri tutti vi si scorge grande diversità; segno chiarissimo, che il Codice di cui si prevalsero gli Accademici, e che si crede perduto, era assai differente da quello, che ha servito alla presente edizione[100].

Sono numerosi gli esempi portati da Lamberti, che annotava ancora: «Di vocaboli, e di modi non portati dal Vocabolario, buon numero si trova nel nostro libro, e noi n'abbiamo contati oltre a cinquanta; i quali tutti sarebbon da aggiugnersi ai tesori della lingua»[101]. E proprio dall'importanza degli aspetti linguistici derivava la critica all'edizione di Rosini, accusato di non avere corredato il testo con «scelte note, e con giudiziosi confronti, nella qual cosa gli potevano essere di consiglio e di esempio alcuni altri testi di lingua pubblicati dopo l'ultimo Vocabolario»[102]. Duro quindi il giudizio finale, che per altro si inseriva in una ricorrente polemica tra «Il Poligrafo» e le attività letterarie ed editoriali di Rosini: «Se il sig. Rosini avesse fatto lo stesso, sarebbe giusto ciò ch'egli dice in proposito del suo libro, cioè di averci dato con esso *le sue letterarie primizie in fatto di lingua*. Il testo nudo, com'egli l'ha offerto non è, strettamente parlando, che una primizia dei torchj da lui diretti»[103].

Come già nelle *Osservazioni* dedicate al testo della *Iliade*, anche in numerosi articoli del «Poligrafo» Lamberti indica nella puntuale analisi linguistica il fondamento dello studio filologico di un testo e della sua interpretazione.

Nell'articolo *Sopra un passo di Orazio*, del 4 agosto 1811[104], l'intera argomentazione ruota intorno al significato di «caupo», per il quale si contesta il parere di Wieland (che lo prende a sua volta dall'abate Batteux) e si suggerisce invece

[99] Y., *Introduzione alle virtù. Testo a penna citato dagli accademici della Crusca, per la prima volta pubblicato da Giovanni Rosini* [...] (*Pol.* I/IX, 2 giugno 1811, pp. 130-3).

[100] Ivi, p. 131.

[101] Ivi, p. 132.

[102] Ivi, p. 133.

[103] *Ibidem*.

[104] Y., *Sopra un passo d'Orazio* (*Pol.* I/XVIII, 4 agosto 1811, pp. 275-9).

un'interpretazione fondata su quanto dice Toup, «ellenista dottissimo, e filologo de' più famosi, che sieno vissuti nel secolo decimottavo», collegando il significato latino a quello di un vocabolo greco equivalente, e proponendo una serie di citazioni di autori classici e italiani che confermerebbero la strada scelta[105]. Lo studio di una parola è di nuovo al centro della riflessione nell'articolo *Sopra un passo di Erodoto*, del 26 gennaio 1812[106]: questa volta è il significato dell'espressione greca «leucou chrusou», oro bianco, considerato dai «commentatori» e dai «volgarizzatori» di Erodoto in modo tale che era necessario «ridurre le parole dello Storico ad un senso, al giudicio loro, più ragionevole»[107]. Al di là della proposta di Lamberti che l'oro bianco sia il platino[108], è l'indicazione di fondo che interessa: per interpretare correttamente il passo di Erodoto, «senz'alterarne il senso, come hanno fatto tutti i traduttori [...] citati», occorre fondare ogni argomentazione sulla conoscenza della lingue e degli argomenti specifici cui rimandano i vocaboli[109].

Numerosi sono gli interventi di Lamberti che prendono in esame nuove edizioni di autori classici, soffermandosi sia sugli aspetti ecdotici sia sulla correttezza delle traduzioni dei testi degli scrittori greci e latini[110]. Presentando nel numero del 3 novembre 1811 un'edizione dell'*Edipo Principe*[111], lo studioso – dopo aver rilevato che viene indicata come inedita una traduzione già data alle stampe in passato – criticava l'editore per non avere rispettato la distinzione in strofe (oltre che per non avere rilevato, nel testo trascritto, la mancata rima di un verso):

> Il Segni nel tradurre i cinque Cori principali del Dramma Greco si assoggettò a tutte le leggi, che sono prescritte dall'arte alle Canzoni più regolari. Per questo modo ciascun Coro, ossia ciascuna Canzone si forma di strofe, che perfettamente si raffrontan fra loro pe 'l numero e per la qualità dei versi, e per l'esatta corrispondenza delle rime. Gravissima negligenza fu dunque del nostro Editore, che non pose mente a ciò, e tutte quelle Canzoni ci diede senza

[105] Ivi, p. 276.

[106] Y., *Sopra un passo di Erodoto* (*Pol.* II/IV, 26 gennaio 1812, pp. 60-2).

[107] Ivi, p. 60.

[108] Luigi Bossi (*Ai signori scrittori del Poligrafo, Pol.* II/XXI, 24 maggio 1812, pp. 324-6) contestò l'indicazione di Lamberti, che (sotto la sigla Y) rispose di aver voluto «soltanto indicare un passo di classico autore, da altri, per quanto era a lui noto, non osservato, e che poteva forse spargere qualche lume sopra di un importante argomento» (ivi, p. 326).

[109] Y., *Sopra un passo di Erodoto* cit., p. 61.

[110] Nel diario di Mario Pieri si legge in vari passi delle sue traduzioni per «Il Poligrafo» e degli articoli commissionatigli da Lamberti. Basti un esempio: «L'articolo assai lusinghiero del Cav. Lamberti sopra la mia versione di Properzio m'incoraggia non poco e m'empie di lena» («Milano 22 ottobre 1812. Giovedì», in M. Pieri, *Memorie II* cit., p. 113). La *Versione dell'Elegia XXIV. Lib. I. di Properzio a Tullio*, firmata M. Pieri, uscì sul numero del 15 ottobre 1812 (*Pol.*, II/XLIII), con una lunga nota elogiativa, non firmata ma di Lamberti, che metteva in rilievo la scelta del metro della «terza rima, l'unico, al parer nostro, che usare convenevolmente si possa nel tradurre gli antichi Elegiaci» (ivi, p. 684).

[111] Y., *L'Edipo Principe Tragedia di Sofocle già volgarizzata da Bernardo Segni e data ora in luce* [...] (*Pol.* I/XXXI, 3 novembre 1811, pp. 483-5).

indicarne col capoverso le varie strofe, in guisa che esse appajono tessute con metri arbitrarj ed irregolari[112].

In ogni scritto emerge la profonda conoscenza di Lamberti dei codici e delle stampe dei testi degli autori greci e latini. È muovendo da questa conoscenza che lo studioso porta le sue riflessioni sull'«avverso destino» della lingua latina, deturpata da scrittori modesti e da commentatori che, con la loro erudizione, la sommersero «in un Oceano di commentarj e di chiose»[113], e «abusarono» dell'importante compito di commentare i testi. Per il commento si deve invece scegliere quanto detto dagli interpreti migliori, aggiungendo «proprie giudiziose considerazioni»[114]: su questa via «*r*isplendono [...] di chiarissima luce gli Olivet, i Bentley, gli Hayne, i Wieland, e i Wolfj, i quali pieni la lingua e il petto il più bel fiore del Lazio e della Grecia, forniti a dovizia di codici rari e corretti, e dotati di mente temperata ed acuta, pare, che tutto scorgessero, e tutto notassero con le loro dottissime osservazioni»[115]. La presunzione di potere correggere questi grandi editori «con lezioni *nuove*, *uniche* e *vere*», annotava Lamberti, porta Carlo Fea, nel volume *Quinti Horatii Flacci Opera illustravit Carolus Fea. Editio Romana prima post Principem*, a compiere numerosi emendazioni al testo di Orazio; con numerosi esempi Lamberti censurava l'arbitrarietà degli interventi nati dalla mera «conghiettura» di Fea, «non citandosi da lui [...] codice o monumento antico veruno»[116]. La conclusione, con annessa lezione metodologica (e la condanna dei ciarlatani data con il richiamo alle pagine di *Memoirs of the Extraordinary Life, Works, and Discoveries of Martinus Scriblerus* e di *Matanasiana ou Memoire Litteraires, historique, et critiques du docteur Matanasius*) è chiara:

> volendosi interpretare rettamente le opere di un antico scrittore, non basta avere consultato e codici e monumenti, ma fa d'uopo ancora aver conosciuto il carattere dell'autore, e lo scopo che quegli si propose nel suo componimento; l'età in cui visse; i riti; la storia; la favola di quella patria in cui fiorì; senza di che, invece di un giudizioso commento non avremo, che vane ed insensate cavillazioni, e vedremo avverarsi ai dì nostri gl'immaginati delirj dei Martini Scribléri e dei Matanasj[117].

[112] Ivi, pp. 484-5.

[113] Y., *Quinti Horatii Flacci Opera illustravit Carolus Fea. Editio Romana prima post Principem*, 1811 (*Pol.* II/XVI, 19 aprile 1812, pp. 245-8, la citazione a p. 245).

[114] Ivi, p. 246.

[115] *Ibidem*.

[116] Ivi, p. 247.

[117] Ivi, p. 248. Lamberti richiama, citando i «Martini Scribléri», il romanzo *Memoirs of the Extraordinary Life, Works, and Discoveries of Martinus Scriblerus* (1725), che portava le firme di John Arbuthnot e di Alexander Pope (ma altri vi collaborarono) e aveva come intento quello di mettere in ridicolo i ciarlatani, e introducendo i «Matanasj», le pagine dello scrittore satirico Hyacinthe Cordonnier (Thémiseul de Saint-Hyacinthe), che nel 1740 pubblicò *Matanasiana ou Memoire Litteraires, historique, et critiques du docteur Matanasius* (A La Haye, Chés la Veuve de Charles le Vier).

Anche recensendo l'*Epistola Altera, ad Criticam pertinens literariam* di Tommaso Valperga di Caluso, nel 1813, Lamberti parlava di «perniciosi abusi dell'Arte Critica», biasimando coloro che «con soverchia ed inconsiderata facilità spesse volte conduconsi a mutare le antiche lezioni»[118], e suggerendo di privilegiare i codici più antichi piuttosto che quelli malamente emendati:

> di qualche classico libro si potrebbon forse ripetere le parole di Timone, il quale, come narra Diogene Laerzio, ad Arato domandantegli del modo, onde leggere un testo Omerico di secura lezione, rispose: tu otterrai ciò, se ti abbatterai alle copie vetuste, ed a quelle che non furono per anco emendate[119].

La scelta delle lezioni da mettere a testo, così come i commenti, deve muoversi tra due conoscenze: quella approfondita dei codici e delle stampe che trasmettono il testo, da un lato, quella che riguarda la lingua e il contesto storico (con tutti gli elementi che lo compongono) dell'autore, dall'altro.

In questa direzione si colloca lo stretto intreccio tra studi di antiquaria e filologia. Sono frequenti, in particolare nella sezione «Antichità», gli articoli di Lamberti a commento di volumi che trasmettono collezioni antiquarie o ritrovamenti (tra questi i Papiri ercolanensi[120]); in più puntate viene presentata la collezione del Museo Pio-Clementino descritta nei volumi curati da Ennio Quirino Visconti, e quella del Museo Chiaramonti[121].

La cultura milanese non aveva sviluppato specifici interessi per le antichità, e Lamberti introduceva il loro studio portando in primo piano la figura di Ennio Quirino Visconti, da lui additata come modello di indagini rigorose sul passato (e non trascurando di ricordare, quando possibile, i suoi legami di amicizia con l'«illustre Antiquario»)[122].

Sebbene non firmata, può essere interessante segnalare la presentazione del già ricordato *Rapporto Storico sui progressi dell'istoria e dell'antica letteratura dall'anno 1789, e sul loro stato attuale*; vi si legge infatti:

> cominciando dalla filologia, la quale può riguardarsi come la base d'ogni letteratura, si fa primamente menzione del Visconti che ampliò la scienza delle antichità, accoppiando allo studio dei monumenti quello dei classici autori,

[118] Y., *Thomae Valpergae Ad amplissimum Virum Ludovicum Arboreum Gattinaram De Breme* [...] *Epistola Altera, ad Criticam pertinens literariam, Augustae Taurinorum* 1813 (*Pol.*, III/XX, 16 maggio 1813, pp. 280-2, la citazione a p. 280).

[119] *Ibidem*.

[120] Y, *Herculaniensium Voluminum. Tomus* II [...]. (*Pol.* I/X, 9 giugno 1811, pp. 150-3; I/XI, 16 giugno 1811, pp. 164-7).

[121] Y., *Museo Pio-Clementino T. VII. Illustrato dal Sig. Ennio Quirino Visconti* (*Pol.* I/V, 5 maggio 1811, pp. 69-70; I/VII, 19 maggio 1811, pp. 102-4); Id., *Il Museo Chiaramonti aggiunto al Pio-Clementino con l'esplicazione de' signori Filippo Aurelio Visconti e Giuseppe Antonio Guattani* (*Pol.* I/XIX, 7 luglio 1811, pp. 215-7; I/XVII, 28 luglio 1811, pp. 261-4).

[122] Nella recensione a *Illustrazioni Corciresi di Andrea Mustoxidi* (siglata Y), Lamberti ricorda «l'amicizia che con dolcissimi vincoli a lui [Ennio Quirino Visconti] ci lega da molti anni» (*Pol.* I/XIX, 11 agosto 1811, p. 294).

> e derivò poi da monumenti la luce opportuna per ispiegare in guisa del tutto nuova molti passi oscuri e difficili. Inoltre egli inserì ne' suoi volumi parecchi epigrammi greci inediti, e colla sua opera sulle *Inscrizioni Tropee* giovò ad un tempo alla filologia e alla paleologia[123].

È il metodo posto a fondamento degli interventi dello stesso Lamberti, che aveva frequentato a lungo Ennio Quirino Visconti, sia nel suo soggiorno romano sia in quello parigino, riconoscendo in lui un maestro. Forse è proprio da leggersi in relazione al metodo erudito-filologico l'assenza di riferimenti a Foscolo e alla sua *Chioma di Berenice*, e il giudizio negativo sulla traduzione omerica di Cesarotti. L'estensore della presentazione sottolineava infatti che «nel Rapporto si considera l'Iliade del Cesarotti meritevole appena d'essere indicata come poesia, e si soggiunge che le note dettate con uno stile caricato ed opposte al buon gusto ed alla buona critica, hanno il carattere d'innovazione e di neologismo favorevolissimo all'ignoranza»[124]. Era la stessa posizione di Lamberti, che in più occasioni si era mostrato polemico con il letterato padovano, non solo prendendo posizione nelle dispute che si erano sviluppate in Francia tra oppositori e sostenitori di Omero (e indicando Cesarotti tra i seguaci degli oppositori, come «i Perrault, i Terrasson, e i La Mothe»[125]), ma soprattutto («per rispetto ad Omero») giudicando «infedele» la traduzione dell'*Iliade* compiuta da Cesarotti, perché «poeticamente composta»[126].

Nella recensione alla traduzione delle *Avventure di Ero e Leandro di Muséo Grammatico* (uscita nel 1811 a Brescia)[127], Lamberti delineava apertamente la diversità delle due strade che un traduttore ha davanti: e indicava la necessità, quando si portano «nelle lingue moderne gli antichi scrittori», che il testo tradotto sia il più possibile fedele a quello originale: da un lato «perché le traduzioni principalmente si fanno per amore di quelli che non intendono l'idioma proprio del libro che si traduce», e, dall'altro, perché, indipendentemente dalla qualità dello stile o della narrazione dello scrittore antico, il suo testo permette di conoscere «le opinioni, i pensamenti, e le costumanze dello scrittore, e del secolo in ch'esso fiorì»[128]. Non è pensabile, dunque, che un traduttore voglia rendere più bello un testo classico con correzioni personali.

[123] *Rapporto Storico sui progressi dell'istoria e dell'antica letteratura* cit., pp. 520-1.

[124] Ivi, p. 521.

[125] Y., *Opere dell'Ab. Barbieri. Volume III* [...] (*Pol.* II/III, 19 gennaio 1812, pp. 40-42, la cit. a p. 41). In realtà Cesarotti esprimeva una posizione autonoma e in contrasto con chi negava il ruolo autoriale di Omero. Si veda *supra* n. 43, p. 110.

[126] Ivi, p. 42. La versione di Cesarotti dell'*Iliade*, per quanto «poetica», era accompagnata da osservazioni critiche, che, riportando alcune varianti, toccavano vari problemi filologici, senza tuttavia entrare nella discussione, mancando quell'approfondimento metodologico del quale si avvaleva Lamberti.

[127] Y., *Le avventure di Ero e Leandro di Muséo Grammatico* (*Pol.* II/XXIV, 14 giugno 1812, pp. 371-4).

[128] Ivi, p. 372.

L'importanza della filologia, fondata sullo studio dei vari aspetti linguistici di un testo e del suo autore, e il valore di Ennio Quirino Visconti, erano riproposti da Lamberti in occasione del necrologio pubblicato per la morte di Christian Gottlob Heyne «uno dei Letterati più grandi, di cui potessero a gran ragione vantarsi i giorni dell'età nostra»[129]. L'articolo, non siglato, comunicava la morte e descriveva il funerale dello studioso, riportando la traduzione del testo pubblicato «*Dalle Notizie letterarie di Gottinga* N. 121»: una nota siglata Y. offriva invece, al piede della pagina, il ricordo di un episodio che coinvolgeva Visconti e il filologo tedesco:

> Per dimostrare, come l'Heyne nei dotti suoi studj accoppiasse al vasto e profondo sapere, una singulare modestia, ed un animo ingenuo e nobilissimo, recheremo qui una notizia, che non può essere manifesta se non a pochi. L'esimio Professore nella prima sua edizione della *Biblioteca di Apollodoro*, da lui con eruditissime note illustrata (Gottinga *1782-3* vol. *4* in *12*.) interpretò un passo del Greco Scrittore, appoggiandosi in parte all'osservazione, già fatta dal Kustero, e confermata poi dal Dregisio, e dal Kistemaker e da altri intorno alla natura ed alla proprietà dei verbi, che dai Greci si appellano *Medii*. Il chiarissimo Ennio Quirino Visconti nel secondo tomo del *Museo Pio Clementino*, (pag. *4*) citando il medesimo passo di Apollodoro, ne diede una spiegazione affatto diversa da quella dell'Heyne, e mostrò, che quanto l'uso dei verbi medii era stato dentro a certi confini ristretto dagli Autori Greci delle prime età, altrettanto quella rigorosa esattezza si era abbandonata dagli scrittori dell'età successive, fra' quali si annoverava anche Apollodoro. L'Heyne come ebbe veduto l'opera del Letterato Italiano, e riconosciuta la ben fondata censura della propria interpretazione, si affrettò di scrivere una cortesissima lettera al Visconti, la quale noi stessi già leggemmo a que' tempi, confessando il suo errore, e mostrandosi con gentili espressioni grato dell'avvertenza, che gli era stata posta dinanzi. Con la seconda edizione poi della *Biblioteca di Apollodoro*, (Gotting. *1803*. *2*. vol. in *8*.vo) nel secondo volume (p. 293), l'Heyne emendò la spiegazione del passo citato, secondo il senso suggeritogli dal Visconti[130].

La sensibilità mostrata per le edizioni dei testi antichi si manifesta negli interventi siglati Y. dedicati alle edizioni di opere della letteratura italiana e, soprattutto, nella pubblicazione di inediti nella sezione incipitaria del giornale, intitolata «Poesia».

Fino alla tarda primavera del 1812 gli articoli sulla letteratura italiana avevano portato la sigla A., dietro la quale si celava Urbano Lampredi: attento lettore e buon conoscitore della letteratura italiana, Lampredi non possedeva tuttavia il bagaglio filologico di Lamberti, e i suoi interventi erano spesso polemici sugli scrittori contemporanei. La scelta dei versi con i quali si apriva ogni numero, quando non tradotti dal greco, fino a quella data era senz'altro di Lamberti e di

[129] «Necrologia», *Pol*. II/XXVI, 6 settembre 1812, pp. 570-3, la citazione a p. 570.

[130] Y., nota (a) a «Necrologia», ivi, p. 571.

Lampredi, ma al loro nome va aggiunto anche quello di Vincenzo Monti. Per altro nella sezione «Poesia» venivano fatti conoscere non solo testi inediti o dimenticati di autori ormai entrati nel canone dei classici, ma anche (con molta frequenza) componimenti di autori contemporanei, spesso amici dei redattori.

È la proposta degli autori del passato che qui interessa (degli altri autori non si parlerà), perché nelle poche righe delle brevi introduzioni ai testi si trovano spesso spunti filologici interessanti, in particolare in quelle siglate con Y. (le note senza sigla potrebbero essere di Lamberti o di Lampredi o di uno degli altri redattori, ma per lo più si trattava di semplici informazioni sull'autore e sulla provenienza del testo pubblicato).

Un breve elenco, solo esemplificativo, degli scrittori vissuti tra il Trecento e il Cinquecento, dei quali «Il Poligrafo» fa conoscere nuovi versi, comprende Boccaccio, Fazio degli Uberti, Boiardo, Giuliano de' Medici, Fortiguerra, Ariosto.

Il numero del 2 febbraio 1812 si apre con l'*Egloga. Tyrso e Melibeo* di Ariosto, la cui pubblicazione continua nei quattro numeri successivi[131]. Una nota precisa:

> Questa *Egloga* si legge a carte 45 di un Codice MS. appartenente alla libreria Magliabecchiana di Firenze N. 60. Pluteo I. Di una copia esattissima di essa siamo debitori alla cortese bontà dell'ornatissimo sig. Cav. Gir. Bardi dir. del Museo di Storia nat. di Firenze.
> Il sig. Ab. Girolamo Baruffaldi giuniore, pubblico Bibliotecario e Segretario perpetuo dell'Accademia Ariostéa, parlò già di questo componimento alla faccia 133. della vita di M. Lodovico Ariosto, da lui pubblicata in Ferrara nell'anno 1807 in fol. E fino alla ventunesima terzina lo fece imprimere a facc. 316 e 317 dello stesso libro. Noi lo recheremo intero [...] accompagnandolo con qualche nota, massimamente per ciò che si riferisce agli avvenimenti rammemorati dal poeta[132].

Le «illustrazioni» (così erano definite le note) avevano lo scopo di rivelare al lettore quali figure storiche fossero rappresentate nascostamente nei personaggi dei versi, ma Lamberti (la cui sigla compare in calce alla nota dell'ultima puntata) non rinunciava a una sottolineatura filologica. Scrive infatti a proposito dei versi «Quale il peltro a l'argento, il rame a l'oro / Qual campestre papavero a la rosa / Qual scialbo salce al sempreverde alloro»:

> Questi versi sono ripetuti nell'*Orlando Furioso*, in lode della medesima Lucrezia; nelle prime edizioni di quel poema si leggevano con qualche diversità nel Canto undecimo, stanza *70*; ma nell'edizione del *1532* s'incontrano con nuovi cambiamenti al Canto decimoterzo, stanza *70*. La prima lezione era la seguente:

[131] Lodovico Ariosto*, Egloga. Tyrso e Melibéo* (*Pol*. II/V, 2 febbraio 1812, pp. 65-7; II/VI, 9 febbraio, pp. 81-85; II/VII, 16 febbraio, pp. 98-102; II/VIII, 23 febbraio, pp. 113-5; II/IX, 1 marzo, pp. 129-32).

[132] L. Ariosto, *Egloga. Tyrso e Melibéo* (*Pol*. II/V, 2 febbraio 1812, p. 65). Girolamo de' Bardi (1777-1829), membro dell'Accademia dei Georgofili, dal 1806 alla morte fu direttore dell'Imperial Regio Museo di Fisica e Storia Naturale di Firenze, che sotto la sua guida ebbe anche un importante ruolo di divulgazione e di didattica delle scienze.

Qual il stagno a l'argento, il rame a l'oro,
Il campestre papavero a la rosa,
Il scialbo salce al sempreverde alloro.

La posteriore ed ultima fu:

Qual lo stagno a l'argento, il rame a l'oro,
Il campestre papavero a la rosa.
Pallido salce al sempre verde alloro[133].

La sensibilità per le varianti del testo (e per la loro presentazione, che metteva in risalto il confronto tra i diversi testimoni) era propria di Lamberti e dei suoi studi di filologia classica.

A maggior ragione questa sensibilità si manifestava di fronte ai versi dell'Ariosto, cui Lamberti si era dedicato in vista di una possibile edizione dell'*Orlando furioso* per la Società Tipografica de' Classici[134].

Proprio il confronto con i testi degli autori italiani, da un lato, con le loro edizioni, dall'altro, conferma l'attenzione di Lamberti per le questioni testuali e per una «filologia italiana» da sviluppare con i criteri messi in campo dalla filologia classica.

Nell'edizione delle *Stanze* di Poliziano pubblicata a Firenze, nel 1812, da Nannucci, Lamberti scriveva: «Noi avremmo desiderato di trovare nel *Commentario* qualche parola intorno al valore di alcune lezioni del Testo, poiché in varii luoghi di quello, come ognun sa, diversa è la lettera secondo le diverse edizioni che ne furono fatte»[135].

Proprio in questo contesto, riproponendo un'idea presente nelle pagine ecdotiche sugli autori classici, Lamberti metteva in guardia da possibili corre-

[133] Y., *Fine dell'Egloga di Lodovico Ariosto. Illustrazioni all'Egloga*, in *Pol.* II/IX, 1 marzo 1812, pp. 129-32, la cit. a p. 131. Ripubblicando l'*Egloga* nel 1835, Urbano Lampredi scriveva: il componimento «fu da Luigi Lamberti mio defunto collega illustrato quanto alla parte storica, e da me quanto alla Letteraria» (*Egloga di Messer Lodovico Ariosto che non si trova stampata fra le sue opere poetiche, con altre poesie similmente inedite, e pubblicate da Urbano Lampredi*, Napoli, Dalla Tipografia del Real Ministero di Stato degli Affari Interni, 1835, p. 4). È difficile credere a questa affermazione per la citazione qui riportata, presente in una nota esplicitamente firmata Y: con tutta probabilità, le note delle prime puntate furono compilate da Lampredi, che poi si trasferì o era in procinto di trasferirsi a Firenze, e l'ultima parte dell'*Eglogla* fu commentata da Lamberti. Lampredi, ripubblicandola nel 1835, si attribuì tutto il lavoro di commento, e modificò le note, mettendo in prima persona singolare i riferimenti che nel giornale erano al plurale (per esempio: «siamo debitori» ⇨ «fui debitore»).

[134] Il primo volume dell'edizione dell'*Orlando furioso* curata da Reina per la Società Tipografica de' Classici Italiani uscì nello stesso 1812, ma mesi dopo questa nota di Lamberti. La recensione di Robustiano Gironi che presentava e commentava l'edizione di Reina fu pubblicata sul fascicolo del «Poligrafo» dell'8 novembre 1812.

[135] Y., *Stanze di Messer Angelo Poliziano per la Giostra del Magnifico Giuliano di Piero de' Medici, illustrate per la prima volta dall'Abate Vincenzo Nannucci del Collegio Eugeniano di Firenze* [...] (*Pol.*, III/XX, 16 maggio 1813, pp. 250-6, la citazione a p. 251).

zioni fondate su scelte personali, non corredate da elementi riconoscibili e documentabili. Polemizzando con i correttori del Cinquecento che intervenivano, editando i testi, per essere più conformi «al senso e alla mente dell'Autore», Lamberti scriveva infatti:

> qual soprannaturale inspirazione potè dimostrare al Dolce, che Angelo Poliziano, uscito dal mondo quattordici anni innanzi ch'ei ci venisse, aveva avuto intenzione di nominare Polissena, e non Elena, e che la sua mente fosse stata diversa da ciò, che sì chiaramente suonavano le sue parole? Non altro, certamente crediamo, se non quella presuntuosa audacia, con cui ed egli stesso il Dolce, e il Ruscelli e il Domenichi tante volte sconvolsero i testi dei nostri più insigni scrittori […][136].

E, interrogandosi sulla «mente dell'autore», sottolineava che «se in qualche passo oscuro od incerto, uno scrittore, già estinto, abbia inteso di esprimere tal concetto o tale altro, conviene ben meditare sulle altre opere di lui, quando se n'abbiano, e da quelle trar qualche norma, per l'opinione che s'ha da seguire e da promulgare»[137].

Con le stesse modalità introdotte a proposito dei testi classici, Lamberti sottolineava dunque l'importanza dei richiami intertestuali dello stesso scrittore: «se in qualche passo oscuro od incerto, uno scrittore, già estinto, abbia inteso di esprimere tal concetto o tale altro, conviene ben meditare sulle altre opere di lui, quando se n'abbiano, e da quelle trar qualche norma, per l'opinione che s'ha da seguire e da promulgare»[138].

La conclusione offre, ancora una volta, una puntuale indicazione filologica:

> Prima di sconvolgere le lezioni dei testi famosi, si debbano premettere molte mature considerazioni, e che ciò a fare non s'abbia, senz'assoluta necessità, e senza il soccorso di certissimi indizj: e che per pronunciare poi magistralmente, che un cambiamento introdotto da una mano posteriore, in uno scritto solenne, sia da accettarsi come elegante, e come opportuno, ci bisogna qualche cosa di più, che una semplice asseveranza d'inconcludenti parole[139].

Uno degli strumenti della filologia che Lamberti pone in primo piano, per raggiungere questo obiettivo, riguarda l'attenzione alla lingua dell'autore e del suo tempo, così come avveniva per lo studio dei testi classici.

Per altro all'interesse per gli aspetti linguistici si deve la modalità di pubblicazione, nel «Poligrafo», di molti testi italiani inediti o rari: spesso, infatti, le note di accompagnamento erano rivolte a sottolineare l'uso e la frequenza di certi vo-

136 Ivi, p. 253.

137 Y., *Stanze di Messer Angelo Poliziano per la Giostra del Magnifico Giuliano di Piero de' Medici, illustrate per la prima volta dall'Abate Vincenzo Nannucci del Collegio Eugeniano di Firenze* […] (*Pol.*, III/XX, 16 maggio 1813, pp. 250-6, la citazione a p. 255).

138 Ivi, p. 255.

139 Ivi, pp. 255-6.

caboli o di certe forme linguistiche, con citazioni da Dante, Petrarca, Boccaccio, o con i richiami ai loro testi nelle diverse edizioni del *Vocabolario* della Crusca.

Ne offre un esempio la pubblicazione di alcune *Egloghe* di Matteo Maria Boiardo[140], avviata il 3 maggio 1812 con *Egloga inedita di Matteo-Maria Bojardo Conte di Scandiano. Parlano insieme Titiro e Mopso*[141], cui seguono (sempre con i titoli assegnati dal «Poligrafo») *Egloga II. inedita di Matteo Maria Bojardo Conte di Scandiano, nella quale parla l'Autore e canta Galatea* (24 e 31 maggio)[142], *Terza egloga inedita del Conte Matteo Maria Bojardo, nel quale parla l'Autore, cantando alternatamente nell'amebéo, rispondendosi Aristéo e Dafnide* (14 e 21 giugno)[143], *Egloga inedita di Matteo Maria Bojardo. Parlano insieme Melibeo e Dameta. Cantando l'uno, di poi l'altro con verso intercalare* (20 settembre[144]) e *Del conte Matteo Maria Bojardo Egloga Inedita. Condolendosi di una fanciulla morta, parlano e piangono insieme Melibeo e Menalca* (18 ottobre 1812). I testi sono accompagnati da puntuali note linguistiche e di qualche informazione storica, per dar conto delle quali basta un solo esempio:

> Ginepre. Questo vocabolo, nella desinenza femminile, non s'incontrava nella Crusca di Firenze. La Veronese lo aggiunse, e ne arrecò ad esempio quel verso dell'Ariosto. Orl. C. 12. st. 87.
> Come nel bosco dell'umil ginepre
> Possiamo credere che l'Ariosto lo prendesse dal Bojardo[145].

In un precedente articolo del «Poligrafo» del 19 gennaio 1812 era stata data notizia del ritrovamento a Reggio Emilia delle «dieci Pastorali italiane», in un «testo a penna che per la forma del carattere mostra di appartenere al secolo XVI»[146]: la prima nota che accompagna l'avvio della pubblicazione delle *Egloghe*

[140] Non è questo il luogo per dar conto della storia e della tradizione delle *Egloghe*, cioè i dieci testi di *Pastorale* di Matteo Maria Boiardo. Basti qui rimandare a Matteo Maria Boiardo, *Opere volgari. Amorum Libri. Pastorale. Lettere*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Bari, Laterza, 1962 e alla più recente edizione: Id., *Pastorale*, a cura di Cristina Montagnani, in Id., *Pastorale – Carte de Triomphi*, a cura di Cristina Montagnani e Antonia Tissoni Benvenuti, Novara, Interlinea, 2015.

[141] *Egloga inedita di Matteo-Maria Bojardo Conte di Scandiano. Parlano insieme Titiro e Mopso*, in *Pol.* II/XVIII, 3 maggio 1812, pp. 273-7. La sua continuazione in *Pol.* II/XIX, 10 maggio 1812, pp. 290-2.

[142] *Egloga II. inedita di Matteo Maria Bojardo Conte di Scandiano, nella quale parla l'Autore e canta Galatea,* Pol. II/XXI, 24 maggio, pp. 321-3 e II/XXII, 31 maggio, pp. 337-40.

[143] *Terza egloga inedita del Conte Matteo Maria Bojardo, nel quale parla l'Autore, cantando alternatamente nell'amebéo, rispondendosi Aristéo e Dafnide*, *Pol.* II/XXIV, 14 giugno 1812, pp. 369-70 e II/XXVI, 21 giugno, pp. 385-6.

[144] *Egloga inedita di Matteo Maria Bojardo. Parlano insieme Melibeo e Dameta. Cantando l'uno, di poi l'altro con verso intercalare* (Pol. II/XXXVIII, 20 settembre 1812, pp. 593-7).

[145] *Egloga inedita di Matteo-Maria Bojardo Conte di Scandiano. Parlano insieme Titiro e Mopso* cit., p. 274 nota (a).

[146] Articolo non firmato sotto il titolo della sezione «Varietà», in *Pol.* II/III, 19 gennaio 1812, pp. 44-5.

informa dell'acquisto del manoscritto da parte del Ministro degli Interni «per la R. Biblioteca di Milano»[147], e di nuovo, quindi, è possibile riconoscere la presenza di Lamberti, in veste di direttore della biblioteca e di studioso.

La presentazione, nella sezione «Poesia» del «Poligrafo», di autori della letteratura italiana dei primi secoli sembra mossa da due intenti: offrire ai lettori composizioni inedite o rare e portare all'attenzione testi che possano suggerire riflessioni in ambito linguistico.

Si veda a questo proposito l'annotazione che conclude la nota relativa all'*Ode* di Bartolomeo del Bene pubblicata il 20 ottobre 1811:

> Ciò poi che a noi sembra assai strana cosa, si è, che in un componimento, riguardato, come testo di lingua, e sì breve, com'è l'Ode che abbiamo recata, s'incontrino due vocaboli, cioè *Rosignoletto* ed *Effuso*, che invano si cercano tanto nel Vocabolario Fiorentino, quanto nella ristampa Veronese[148].

I versi di Bartolomeo del Bene permettono anche di chiarire la scelta di pubblicare testi già editi, ma rari: nella nota di accompagnamento, siglata Y., si precisa infatti che l'ode è «assai scorrettamente impressa alla pagina 578 di un libro molto raro, che ha per titolo *Les Oeuvres de Pierre Ronsard* [...] *1609* fol»[149].

Le introduzioni di accompagnamento alla pubblicazione dei versi inediti o rari, proprio per il carattere dei testimoni dai quali i testi sono tratti – codici unici o stampe dimenticate – non hanno dichiarazioni ecdotiche significative, limitandosi gli editori a sottolineare, secondo una consuetudine ricorrente, l'attenzione posta nella trascrizione, perché risulti il più possibile corretta.

Più interessante l'aspetto ecdotico quando si presentano casi specifici e differenti rispetto agli esempi sopra portati.

Nel numero del 9 agosto 1812 erano pubblicati due sonetti di Antonio de' Pazzi. La lunga nota che li presentava, redatta da Jacopo Morelli, direttore della Biblioteca Marciana di Venezia, definiva l'autore «conoscitore e giudice sovrano in fatto di lingua», e parlava della sua opera come di una produzione di grande interesse, ma affidata a edizioni assolutamente rare: come il volume *Scelta di rime di diversi moderni autori, non più stampate*, uscito a Genova nel 1591

[147] *Egloga inedita di Matteo-Maria Bojardo Conte di Scandiano* cit., p. 273, nota (a). La nota ricorda anche che delle egloghe di Boiardo avevano già parlato il Quadrio, che le aveva viste manoscritte, e sulla sua scorta Giammaria Mazzuchelli; essendo di fatto scomparse, Tiraboschi aveva pensato fossero state confuse le elegie italiane con le latine, già disponibili, invece, a stampa.

[148] *Ode del sig. Bartolomeo Del Bene al sig. Pietro Ronsard, Gentiluomo Vandomese, eccellentissimo Poeta Franzese*, in *Pol.* I/XXIX, 20 ottobre 1811, pp. 449-53, la citazione a p. 451.

[149] *Ibidem.* Anche dando conto sul numero del 16 agosto 1812 di alcune *Stanze alla Tina da Campi*, (*Di Bartolomeo del Bene Stanze alla Tina da Campi,* in *Pol.* II/XXXIII, 16 agosto 1812, pp. 513-8) la nota esplicativa (non siglata) informava sulla ragione della rarità del testo proposto: «nell'anno *1799* il chiarissimo sig. Gaetano Poggiali, a cui dobbiamo tante preziose ed importantissime edizioni di ottimi scrittori italiani, raccolse in uno i versi di Baccio, e li fece elegantemente e con bellissimi caratteri Bodoniani imprimere a Livorno in forma di 4.to; ma quel libro non sappiamo il perchè, non fu mai divulgato» (ivi, p. 514).

e che, ormai introvabile, non permetteva il confronto con un manoscritto che, degli stessi sonetti, esisteva[150]. Nel numero del 13 settembre dello stesso anno venivano stampati altri due sonetti di Antonio de' Pazzi, e questa volta la lunga nota introduttiva (non firmata, ma quasi certamente di Lamberti o di uno dei suoi stretti collaboratori a Brera) si soffermava a precisare alcune questioni filologiche[151]. Rilevata la presenza del volume del 1591 nella Biblioteca Braidense, l'estensore della nota segnalava che in realtà le rime erano trasmesse da due tomi, stampati nello stesso anno rispettivamente a Genova e a Pavia, cosa che permetteva di precisare i dati bibliografici dei sonetti presentati in precedenza dal «Poligrafo», ma soprattutto permetteva il confronto tra la stampa e la «copia a penna» che li trasmetteva, della quale, nel frattempo, «Il Poligrafo» era entrato in possesso. E dopo la collazione l'estensore della nota rilevava le lezioni divergenti di due versi[152], confermando l'attenzione per le questioni testuali (senza per altro aggiungere considerazioni ulteriori).

Nel 1813 arrivava al «Poligrafo», da Giulio Perticari, un sonetto di Dante, ritenuto inedito[153]. La pubblicazione è personalmente seguita da Luigi Lamberti (benché manchi la sigla Y.)[154], che, nelle brevi annotazioni, introduce ancora una volta il metodo utilizzato per le *Osservazioni* sul testo dell'*Iliade* e già indicato sopra per i versi dell'Ariosto, quello dell'intertestualità dei *loci* paralleli. Annotando il verso «Due donne in cima della mente mia», e dopo avere sottolineato che «Questa maniera di esprimere l'amore da sé conceputo, per qualche donna, fu assai familiare a Dante, e molte volte, con pochissima variazione, la ritroviamo nelle sue rime», l'editore trascrive i vari luoghi dove tornano le stesse parole[155].

[150] *Di Antonio de' Pazzi fiorentino. Sonetti*, in *Pol*. II/XXXII, 9 agosto 1812, pp. 497-500, la citazione a p. 498.

[151] *Di Antonio de' Pazzi fiorentino. Sonetti*, in *Pol*. II/XXXVII, 13 settembre 1812, pp. 577-8.

[152] I due versi coinvolti (il 9 e il 12) presentano queste varianti: «Nè sarà mai chi ritrovar *m'aiti*» (MS)⇨«Nè sarà mai chi ritrovar *mi fidi*» (stampa); «Ahi, perchè se con voi *nei* ricchi *liti*» (MS)⇨«Ahi, perchè se con voi ne i ricchi *lidi*» (stampa) (ivi, p. 578).

[153] Nelle note che seguono il sonetto (scritte da Lamberti, come si dirà, anche se non sono siglate) si legge: «a noi si è compiaciuto di farlo pervenire, per mezzo del nostro chiarissimo Cav. Monti il Sig. Giulio Perticari di Pesaro, giovine delle Greche e Latine ed Italiane lettere studiosissimo e di ogni erudito tesoro sollecito raccoglitore» (*Sonetto di Dante Alighieri*, in *Pol.*, III/XX, 16 maggio 1813, p. 305). Per un errore circolante in vari testi ottocenteschi (si veda per esempio *Le Egloghe latine, i trattati del Volgar Eloquio e della Monarchia e le Epistole di Dante Alighieri, con dissertazioni e note a tutte le opere minori*, Firenze, Giuseppe Molini, 1841: «Questo sonetto fu dal Cav. Lamberti pubblicato nel Giornale Letterario di Verona intitolato *il Poligrafo*», ivi, p. 290), la pubblicazione fu attribuita a «Il Poligrafo», giornale veronese inesistente negli anni Dieci; la falsa informazione si legge ancora nella voce di Vincenzo Pernicone, «Due donne in cima della mente mia», in *ED, ad vocem*.

[154] L'attribuzione delle note a Lamberti è ricavabile da una lettera inviata allo stampatore Caranenti, per l'edizione di *Amori e Rime di Dante Aligheri*: «Ed un bel sonetto *inedito* leggerà nel Poligrafo: il qual sonetto ivi già pubblicai con belle note del cavaliere Lamberti di sempre chiara memoria» (*Lettera del conte Giulio Perticari a Luigi Caranenti*, in *Amori e Rime di Dante Alighieri*, Mantova, co' tipi virgiliani di L. Caranenti, 1823, p. XVI).

[155] [Lamberti], nota a *Sonetto di Dante Alighieri* cit., pp. 305-6.

Si deve invece alle cure di Giulio Perticari la pubblicazione della *Canzona morale del reggimento e governo di Fiorenza* di Giovanni Boccaccio (sul numero del 20 giugno 1813)[156] e della *Canzone di Fazio degli Uberti della bellezza della sua donna* (sul numero del 25 luglio 1813)[157]. Nella nota di accompagnamento alla canzone di Boccaccio, l'editore si limitava a suggerire l'ipotesi che il testo fosse inedito, mentre portava alcune osservazioni ecdotiche nelle note poste in calce ai versi di Fazio. Queste note sono uno dei primi contributi (se non il primo) di Perticari in ambito ecdotico, e non a caso riguardano l'autore cui il giovane letterato stava dedicando particolari attenzioni per una possibile edizione del *Dittamondo*[158]. Uno dei punti chiave dell'annotazione era la conferma dell'attribuzione della canzone a Fazio, così come indicato (contro l'incertezza della Crusca[159]) da Angelo Maria Bandini, sulla base di un codice Laurenziano (per altro mutilo). Perticari richiamava «il novello testimonio di un secondo codice antichissimo ed integro», del quale si era servito e che aveva permesso di introdurre «molte correzioni» (senza per altro dare alcuna informazione sul

[156] *Di Messer Giovanni Boccacci Canzona morale del reggimento e governo di Fiorenza*, in *Pol.* III/XXV, 20 giugno 1813, pp. 385-6. In una nota al testo viene trascritta la lettera di accompagnamento di Perticari (definito solo «cortese ed erudito sig. Perticari di Pesaro»), nella quale di danno informazioni sul fatto che la canzone possa essere inedita, ma non si dice nulla sul codice dal quale è tratta (ivi, p. 385).

[157] *Canzone di Fazio degli Uberti della bellezza della sua donna*, in *Pol.* III/XXX, 25 luglio 1813, pp. 465-71.

[158] Il contributo di Giulio Perticari al «Poligrafo» ha avuto scarsa (o nulla) attenzione critica. Si tratta di una collaborazione favorita, con tutta probabilità, dal matrimonio con Costanza Monti, che, celebrato nel 1812, aveva aperto nuove relazioni milanesi intellettuali al giovane letterato. Fino a quel momento Perticari si era distinto in Romagna, nella seconda repubblica Cisalpina, e a Pesaro (dove risiedeva la famiglia), soprattutto in ambito militare e politico, pur coltivando interessi letterari (maturati e sviluppati in un soggiorno di studio a Roma, nei primi anni del secolo, e partecipando alla Accademia Rubiconia Simpemenia dei Filopatridi a Savignano sul Rubicone, della quale fu presidente), che lo avevano portato a comporre testi encomiastici. In particolare nella seconda metà degli anni Dieci si intensificarono i suoi interventi linguistici e filologici, con iniziative condotte con Vincenzo Monti (prima fra tutte la *Proposta di alcune correzioni ed aggiunte al Vocabolario della Crusca*), la pubblicazione di *Degli scrittori del Trecento e de' loro imitatori* (1817) e di *Dell'amor patrio di Dante e del suo libro intorno il volgare eloquio* (1820), e studi per un'edizione del *Dittamondo* di Fazio degli Uberti. Per la biografia di Perticari (1779-1822) e la sua opera, sia letteraria sia filologica, si veda la voce di Simona Brambilla «Perticari, Giulio», in *DBI*, vol. 82, 2015, *ad vocem*. Una biografia (più informativa che critica) con particolare riferimento agli interessi linguistici, e con un'ampia bibliografia degli scritti di Perticari (che tuttavia non cita la collaborazione al «Poligrafo»), è il volume di Anna Maria De Martino, *"Quel divino ingegno". Giulio Perticari. Un intellettuale tra Impero e Restaurazione*, Napoli, Liguori, 1997. Si veda anche Sergio Romagnoli, *Progetto di restauro di Giulio Perticari*, in *Scuola classica romagnola*, Atti del Convegno di studi (Faenza 30 novembre-1/2 dicembre 1984), Modena, Mucchi, 1988, pp. 19-29.

[159] Gli Accademici della Crusca facevano riferimento all'edizione del testo (anonimo) «fatta pe' Giunti» (*Sonetti, e canzoni di diversi antichi autori toscani in dieci libri raccolte* [...], Firenze, per gli Eredi di Filippo di Giunta, 1527).

codice)[160]. L'editore precisava anche i criteri di trascrizione: «Non crediamo di dover seguire la vecchia ortografia del codice; ma adoperiamo quella dell'uso, e perchè tutte l'opere de' classici ora si leggono così scritte, e perchè quelle antiche forme non sono chiare ad ogni genere di leggitori»[161].

Perticari riportava nelle note le lezioni varianti nella stampa Giunti, commentandole con criteri fondati sia sulla «ragione grammaticale» (e lessicale, si potrebbe specificare, tenendo conto anche delle accuse mosse agli Accademici della Crusca, in quanto avevano introdotto esempi con interpretazioni opposte a quelle corrette[162]) sia su quella «poetica» (che rimandava, inevitabilmente, al gusto del lettore)[163]:

> Non oso decidere sul paragone di queste due lezioni. Dirò soltanto che nel testo Giuntino la costruzione parmi alquanto irregolare e confusa per que' due genitivi senza copula: nè stimo proprio dello schietto stile del buon tempo il dire: *Amore ha fatto rete de' capelli d'un fil di perle*: e meno poi mi garba l'emistichio: e *trovo che egli adesca*: il quale si rimane così pendente e indeterminato che pare un oracolo sibillino. [...] osservo finalmente che al senso metaforico ed improprio deve sempre preporsi il reale ed il proprio, quando il concetto dell'autore non consigli il contrario[164].

La trascrizione per «Il Poligrafo» sanava errori e lezioni non comprensibili: «Il Giunta lesse *mi sprona* invece di *mi ragiona*: e varj di tali errori si emendano col nostro testo»[165]. E ancora: «Dal che ogni lettore vedrà come l'emendazione del nostro codice n'apra un senso più facile e piano»[166].

A proposito delle lezioni molto differenti di due versi, Perticari ipotizzava significativamente un intervento autoriale:

> Questi ultimi due versi sono al tutto dissimili da quelli che leggonsi nella impressione citata. I quali per essere alquanto laidi chiaro si manifesta essere stati dall'autore corretti per riverenza del buon costume. Chè forse essendo egli vecchio emendò, come si suole, colle feconde cure della più grave età quelle cose che ne' giovanili anni aveva meno onestamente cantate. E il cambiamento di essi versi lo ha pure costretto a cancellare una intera strofa susseguente che leggesi

[160] «Note alla canzone», in *Canzone di Fazio degli Uberti della bellezza della sua donna* cit., p. 467, nota 1.

[161] Ivi, p. 467, nota 2.

[162] Si veda ivi, p. 470, nota 10.

[163] È lo stesso Perticari a richiamare nelle sue note la «ragione grammaticale, e la poetica»: ivi, p. 469, nota 7.

[164] Ivi, p. 468, seguito di nota 3.

[165] Ivi, p. 469, nota 6.

[166] Ivi, p. 469, nota 8.

nell'accennata edizione; forse perchè pecca ancor ella d'imagini non caste, e di frasi o ripetute o neglette[167].

I criteri di Perticari erano già quelli che saranno introdotti da Monti nelle osservazioni ecdotiche della *Proposta*, richiamandosi alla «sana critica». E con questi criteri la collaborazione di Perticari continuò nei fascicoli successivi, con la pubblicazione, nel numero del 12 dicembre 1813, della *Ballata di messer Jacopo figliuolo di Dante Alighieri fiorentino*[168], da lui commentata con una peculiare attenzione agli aspetti linguistici, ma soprattutto alle possibili fonti (in particolare greche e latine). Nulla era detto della provenienza dei versi, riproposti dentro la linea già sopra individuata del recupero di versi inediti o rari da valorizzare nel senso di una maggiore conoscenza della letteratura dei primi secoli[169], che era uno degli obiettivi di Perticari in quegli anni.

La linea di Lamberti, che estendeva alla filologia italiana l'interesse per una critica testuale maturata nell'ambito della filologia classica, si era dunque imposta nel «Poligrafo», dando vita a un intreccio di testi e di studi sulle letterature classiche e italiana, con una serie di *principes* di rilievo e di nuove traduzioni dalle

[167] Ivi, pp. 469-70, nota 9. A differenza degli altri discostamenti tra codice e stampa, in questo caso Perticari non ritiene di trascrivere le lezioni varianti, con questa giustificazione: «Credo perciò di non dover qui ritornare in luce que' versi rifiutati: e perchè non ne abbia vergogna la modesta musa di Fazio; e perchè credo debito d'ogni scrivente il venerare la santità del pudore» (ivi, p. 470, seguito nota 9).

[168] *Ballata di messer Jacopo figliuolo di Dante Alighieri fiorentino*, in *Pol.* III/L, 12 dicembre 1813, pp. 785-90.

[169] Numerosi altri componimenti poetici, presentati come prime stampe (sebbene a volte con una nota dubitativa, e spesso senza alcuna nota introduttiva e senza commenti), andrebbero qui ricordati. Ci si limita a qualche esempio, che conferma il discorso fin qui condotto. Il primo riguarda alcuni scritti di Nicolò Fortiguerra (Forteguerri), il cui *Ricciardetto* veniva pubblicatao nella collezione dei Classici Italiani negli stessi mesi, per la cura di Robustiano Gironi e sulla base di manoscritti posseduti da Giuseppe Bossi (si veda *supra* a p. 62): *Capitolo inedito di Monsignor Nicolò Fortiguerra* (*Pol.* II/LXII, 27 dicembre 1812, pp. 827-30); *Capitolo di Monsignor Nicolò Fortiguerra* (*Pol.* III/XXIII, 6 giugno [ma l'indicazione sulla testata è per errore aprile] 1813, pp. 353-56); *Capitolo inedito di Monsignor Nicolò Fortiguerra* (*Pol.* III/XXVII, 4 luglio 1813, pp. 417-8). Si possono poi citare alcuni testi di Franco Sacchetti (o indirizzati a lui); *Sonetto di Ottolino da Brescia a Franco Sacchetti* (*Pol.* III/XXXV, 29 agosto 1813, pp. 545-6); *Franco Sacchetti al detto Ottolino* (*Pol.* III/XXXV, 29 agosto 1813, p. 546). O ancora la *Canzone di Girolamo Verità tratta da un codice ch'era già nella libreria di S. Salvadore di Bologna, ch'or si trova nella Biblioteca di quella R. Università* (*Pol.* III/XXVII, 12 settembre 1813, pp. 577-9). Quest'ultima canzone era stata proposta da Giovanni Labus, «d'ogni letteraria disciplina zelantissimo cultore, e negli studi archeologici particolarmente versato» (ivi, p. 577), che aveva già dato al «Poligrafo» il *Prologo di Gio. Andrea dell'Anguillara fatto l'anno 1562 per la recita della Sofonisba di Gio. Giorgio Trissino, creduto inedito, e tratto dagli atti dell'Accademia Olimpica di Vicenza* (*Pol.* III/XXXVI, 5 settembre 1813, pp. 561-3), e varie lettere inedite di autori vari. Tra queste merita qui una menzione quella di Giuseppe Torelli, personalità di spicco nella cultura veronese, sia come matematico sia come dantista. La lettera di Torelli – lungo discorso sull'educazione militare – era indirizzata a «Guglielmo Gream, generale della milizia Veneta» (*Pol.* III/XXXIV, 22 agosto 1813, pp. 538-43 e *Pol.* III/XXXV, 19 agosto pp. 556-9).

lingue antiche, le una e le altre corredate spesso da questioni filologiche e (soprattutto le traduzioni) da indicazioni sulle diverse versioni e le diverse edizioni.

Purtroppo, nell'autunno del 1813, insorta e sviluppatasi velocemente una grave malattia, Lamberti era costretto a rallentare (se non abbandonare) l'impegno di curatela della rivista[170]. La morte, sopraggiunta il 4 dicembre 1813[171], pose di fatto fine all'esperienza del «Poligrafo», sebbene le pubblicazioni continuassero nel corso del 1814, fino al numero XIII del 27 marzo[172].

La linea filologica e quella linguistica che Lamberti aveva coltivato e sviluppato negli ultimi anni continuarono, si potrebbe dire, con singole iniziative, portate avanti in particolare dai suoi più vicini collaboratori e da alcuni amici. Tra questi Vincenzo Monti, e con lui Giulio Perticari, animatori del grande cantiere della *Proposta di alcune correzioni ed aggiunte al Vocabolario della* Crusca[173].

Gli studi di Lamberti nell'ambito della filologia classica non trovarono, invece, nella Milano degli anni Dieci, veri continuatori.

I ritrovamenti di testi, di dimensioni e importanza diverse, nella seconda metà del decennio (soprattutto, come si è visto, nel contesto della Biblioteca Ambrosiana e ad opera di Angelo Mai), presentavano caratteri differenti. Anche per questo Timpanaro scriveva che «La rifioritura che gli studi greci ebbero nel periodo napoleonico, come conseguenza di più intensi scambi culturali col resto d'Europa, per merito specialmente di Luigi Lamberti, durò troppo poco»[174].

Si potrebbe dire che, nella Milano della Restaurazione, la filologia classica si spostò dalle biblioteche alle collane editoriali: editori come Giovanni Silvestri, Antonio Fortunato Stella, Giovanni Battista e Francesco Sonzogno diedero spazio, sui loro giornali o nelle loro collane, a nuove traduzioni, spesso attente anche alla correttezza testuale.

Basti qui ricordare che il giovane Leopardi, volendo pubblicare le proprie pagine filologiche, si era rivolto, dalla lontana (rispetto alla cultura milanese) Recanati, all'editore Stella, sia per pubblicare sui suoi periodici, sia per curare

[170] Nel diario di Mario Pieri (*Memorie II* cit., pp. 181-2) vengono riportati gli eventi drammatici degli ultimi giorni di Lamberti: «E pure in mezzo alle più dure angosce egli parla di lettere, ed è circondato dai libri. La lingua italiana e la greca occupano continuamente i suoi pensieri, né depone ancora la cura del Poligrafo» (ivi, p. 181).

[171] «Il Poligrafo» ne diede notizia con un ampio profilo biografico nel numero di domenica 12 dicembre 1813 (sotto la voce «Necrologia»: *Pol.*, III/L, pp. 794-6; nello stesso numero e nella stessa rubrica si leggeva anche il ricordo di Gian Battista Bodoni, firmato Niccolò Bettoni), cui seguiva una lunga epigrafe in latino, firmata R.G. [Robustiano Gironi] (ivi, p. 797).

[172] Solo un «Avviso ai signori Associati» dava conto, nelle ultime righe dell'ultima pagina, della necessità di una «sospensione» della pubblicazione in conseguenza delle difficoltà di ricevere «corrispondenze» da vari paesi, con l'auspicio di riprendere la pubblicazione «in tempi migliori» (*Pol.* IV/XIII, 27 marzo 1814, p. 208).

[173] Inutile dare qui la lunga bibliografia di studi su Monti e la lingua. Basterà ricordare i già citati Dardi, *Gli scritti di Vincenzo Monti sulla lingua italiana* e Bonsi, *«La lingua è università di parole». La* Proposta *di Vincenzo Monti*, che riportano un'ampia bibliografia di riferimento.

[174] Sebastiano Timpanaro, *La filologia di Giacomo Leopardi* cit., p. 5.

possibili edizioni di scrittori «moralisti greci»[175]. Quest'ultima iniziativa, tuttavia, non avrà seguito, poiché Sonzogno aveva già pensato di avviare una collana analoga, potendo contare su Andrea Mustoxidi, collaboratore della Collana degli antichi storici greci volgarizzati avviata dallo stampatore milanese nel 1819[176]. Era comunque anche questa una conferma dell'interesse dell'editoria milanese per la pubblicazione degli scrittori classici.

Antonio Fortunato Stella, in una nota bibliografica, da lui siglata, nella quale segnalava il premio dato nel 1829 ad «Angelo Sicca direttore della [...] Tipografia della Minerva», coglieva la situazione che si era venuta sviluppando negli anni Venti e scriveva che «L'arte tipografica congiunta alla filologica, la quale con tanto lustro ne' passati tempi fu esercitata in Italia, non solo è risorta tra noi, ma anzi va sempre più migliorandosi»[177].

[175] Su quest'ultimo progetto si veda Franco D'Intino, *«Storia di un progetto: I "Moralisti greci"»*, in Giacomo Leopardi, *Volgarizzamenti in prosa. 1822-1827*, edizione critica di Franco D'Intino, Venezia, Marsilio, 2012, pp. 91-105.

[176] La storia della collana di Sonzogno è approfondita in Virgilio Costa, *La Collana degli antichi storici greci volgarizzati: un tentativo di divulgazione della storiografia greca nell'Italia del primo ottocento*, in *Volgarizzare e tradurre 2, dal Medioevo all'Età contemporanea*, Atti delle Giornate di Studio, 3-4 marzo 2016, Università di Roma «Sapienza», a cura di Maria Accame, Tivoli, Edizioni TORED, 2017, pp. 297-325. Qui anche il piano editoriale della collana.

[177] A. F. S. [Antonio Fortunato Stella], *Rime del Petrarca [...], Padova, coi tipi della Minerva*, in «Il Nuovo Ricoglitore ossia Archivi d'ogni letteratura antica e moderna con rassegna e notizie di libri nuovi e nuove edizioni», anno V, parte seconda, 1829, p. 710.

Una delle più antiche sale della Biblioteca Nazionale Braidense, come si presenta oggi, con gli scaffali dell'epoca. Fotografia di Alessandro Radice.

5. Il «restauro del testo originario»

1. Ottavio Morali editore dell'*Orlando furioso*

L'eredità lasciata da Lamberti – e in questa, prima di tutto, il metodo di lavoro sui testi – è raccolta da Ottavio Morali[1], professore di lingua greca e funzionario della biblioteca Braidense.

[1] Ottavio Morali (1763-1826), ordinato sacerdote a Bergamo (nel cui territorio era il paese natale), coltivò fin da subito interessi letterari e filologici, con particolare attenzione alle lingue classiche, sia scrivendo composizioni poetiche in greco (due delle quali indirizzate a Lorenzo Mascheroni) sia dedicandosi all'insegnamento della lingua greca. Fu «Professore di *Umanità*» al Collegio Mariano di Bergamo e «istruttore per alcuni anni de' Conti Cecchi in Brescia». In una lettera del 7 marzo 1790 inviata da Luigi Mozzi a Gaetano Bugatti si leggono queste informazioni sulla figura di Morali (forse richieste per una possibile cattedra di letteratura greca a Pavia): «È un ecclesiastico di buoni costumi, amante dello studio, e di molta abilità. [...] In materia di opinioni teologiche inclina un poco alla novità, e convien tenervi l'occhio perché non leghi con gli allievi Pavesi» (la lettera è conservata in Biblioteca Ambrosiana, Z 313 tomo 2 sup. f 367 (328)). Abbracciata l'idea rivoluzionaria, Morali fu un esponente della commissione della pubblica istruzione della Repubblica Cisalpina, che si occupava anche dei beni librari acquisiti dallo Stato dopo la soppressione degli istituti religiosi. Proclamata la Repubblica Italiana, continuò a insegnare lingua greca e fu nominato «secondo bibliotecario» alla Biblioteca Braidense; nel primo decennio del secolo collaborò con la Società Tipografica de' Classici. Appartenne anche al gruppo dei censori delle stampe, funzione che continuò anche dopo il ritorno degli Austriaci. Per questo, probabilmente, i giudizi nei suoi confronti furono molto negativi: Giovanni Gherardini, ricordando il suo nome in una lettera privata, nel 1841, definiva Morali «un pedante ostinato, superstizioso,

Alberto Cadioli, University of Milan, Italy, alberto.cadioli@unimi.it, 0000-0002-6202-795X
FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Stando alle (poche) conoscenze su di lui, Morali non era tra i collaboratori del «Poligrafo», ma lavorava a stretto contatto con Lamberti, e (come si è segnalato nel capitolo precedente) aveva collaborato alla buona riuscita dell'edizione dell'*Iliade* pubblicata da Bodoni e delle *Osservazioni sopra alcune lezioni della Iliade di Omero*, oltre ad avere contribuito all'incremento del patrimonio dei testi greci della Biblioteca di Brera. Come altri suoi colleghi bibliotecari alla Braidense (Ferrario, Gironi, Carpani), Morali prestava la sua collaborazione anche alla collezione dei classici della Società Tipografica de' Classici Italiani, più come redattore incaricato di allestire un'edizione corrente che come curatore della correttezza testuale. Aveva seguito infatti la stampa del volume che comprendeva *La coltivazione* di Luigi Alamanni e *Le Api* di Giovanni Rucellai e gli otto tomi delle *Opere* di Annibal Caro (usciti tra il 1807 e il 1812), preoccupandosi soprattutto della predisposizione degli apparati biografici e della struttura dei volumi. È pertinente, a questo proposito, quanto scrive Marino Berengo, che, dopo aver indicato in Morali il solo, tra i collaboratori della Società Tipografica, «in grado di curare criticamente un testo», aggiungeva: «Per la "Collezione" egli si impegna un po' marginalmente a fianco dei colleghi di Brera», ripetendo, con le stesse parole, che «all'unico che sarebbe stato in grado» di affrontare le questioni testuali, «venivan meno il tempo e la voglia»[2].

Morali, in quegli anni, era infatti impegnato soprattutto ad approfondire con Lamberti i problemi del testo dell'*Iliade* e a tradurre dal greco; nel 1807, in onore di Napoleone di passaggio a Milano, aveva anche dato alle stampe la traduzione dell'*Inno di Callimaco a Giove*[3], un lavoro encomiastico privo di qualsiasi intento filologico, che tuttavia proponeva – fatto insolito in un opuscolo di carattere celebrativo – il testo greco a fronte della traduzione italiana[4].

Secondo un'informazione della «Biblioteca Italiana», Morali aveva incominciato a lavorare a una nuova edizione dell'*Orlando furioso* nel 1812[5], e in effetti

povero d'ingegno, privo di gusto, senza giudizio» (citato in Berengo, *Intellettuali e librai* cit., p. 19, nota 25; ripetuto poi più avanti in una nota di p. 352 nota 16). Chi sottolineava il valore di Morali studioso di lingua greca (e autore di testi didattici: ampia diffusione ebbe la sua *Crestomazia greca ad uso dei ginnasi della Lombardia*) e di editore dell'*Orlando furioso* dava di lui un giudizio diverso: gli Accademici della Crusca lo nominarono membro dell'Accademia, e Francesco Rossi lo definiva un «caldo coltivatore della letteratura italiana» e un «valente grecista» (F. Rossi, *Cenni storici e descrittivi intorno alla I. R. Biblioteca di Brera* cit., p. 84). Ricordando Morali, Giovanni Antonio Maggi scriveva: «avrebbe voluto in tutti infondere l'amore del Greco, parendo che per questo solo vivesse» (*Della vita e degli scritti di Felice Bellotti. Memorie di Giovanni Antonio Maggi*, Milano, Bernardoni, 1860, p. 5).

2 M. Berengo, *Intellettuali e librai* cit., p. 38.

3 *Inno di Callimaco a Giove, tradotto da Ottavio Morali, professore di lingua greca, nella faustissima occasione del soggiorno in Milano di Napoleone il grande*, Milano, Dalla Stamperia Reale, 1807.

4 La fonte del testo greco non è indicata.

5 All'uscita dell'edizione dell'*Orlando furioso*, nel 1818, un annuncio della «Biblioteca Italiana» precisava che «A questa edizione ha posto cura il sig. Morali per sei anni continui» («Biblioteca Italiana», III, t. XII, 1818, p. 129).

in quell'anno era uscito l'ultimo volume delle *Opere* del Caro (ma nel 1813 era ancora in corso la correzione delle *Osservazioni sopra alcune lezioni della Iliade di Omero*). Comunque sia, con il nuovo decennio sembravano rovesciarsi, per Morali, gli interessi di quello precedente: per la curatela del poema ariostesco vennero trascurate traduzioni dal greco che, già in cantiere, non uscirono mai[6].

Lo studio dell'*Orlando furioso,* in vista di una nuova edizione, quasi certamente riprendeva alcune modalità già pensate da Lamberti per l'edizione da lui avviata, e poi abbandonata, per la collezione dei Classici Italiani (e per la quale poteva compiere riscontri – per il testo precedente l'ultima redazione ariostesca – sulla rara edizione milanese di Giovanni Angelo Scinzenzeler del 1526, da lui posseduta[7]). Lamberti, quasi certamente, aveva lasciato numerosi appunti: in una lettera indirizzata a Luigi Rossi (uno degli alti funzionari della Repubblica Cisalpina che coltivavano l'interesse per la letteratura[8]), Giulio Ferrario, riferendosi all'edizione dell'*Orlando furioso*, scriveva: «il Sig.r Prof. Lamberti ha voluto gentilmente riservarselo per se desiderando corredarlo di molte varianti e di nuove annotazioni, ciò che ha di già incominciato»[9]. E, in considerazione del rapporto stretto di collaborazione tra Lamberti e Morali, è facile pensare a un confronto tra i due sui possibili criteri di edizione. Nel «Necrologio» pubblicato sul «Poligrafo» in ricordo di Lamberti, si presentavano, tra i «lavori [...] lasciati manoscritti», «una raccolta di osservazioni critiche, erudite e letterarie sul *Furioso*, cui egli già preparate avea per una nuova edizione dell'Omero ferrarese»[10].

Alcune parole di Carlo Dionisotti su Ottavio Morali (che pure non coprono più di una riga e mezza) confermano implicitamente quanto, nel capitolo precedente, si è sottolineato a proposito dello stretto rapporto tra gli studi di filologia classica e quelli di filologia italiana. Parlando dell'edizione dell'*Orlando innamorato* e dell'*Orlando furioso* pubblicata in Inghilterra, negli anni Trenta, da Anto-

[6] In una nota aggiunta alla seconda parte della lettera di Giuseppe Torelli sull'educazione militare pubblicata sul «Poligrafo» del 29 agosto 1813, si legge, a proposito degli scritti di Euclide: «E quanto a questo greco padre della geometria ci facciamo un dovere di annunciare a' nostri leggitori, che dall'egregio sig. Prof. Morali si sta facendo ad uso parimenti delle scuole una traduzione di tutti i libri che di lui ci rimangono» (*Continuazione e fine della Lettera di Giuseppe Torelli*, in *Pol*. III/XXXV, 19 agosto 1813, pp. 556-7, la citazione a p. 557, continuazione nota di p. 556). La traduzione non sembra essere mai uscita.

[7] Nella *Bibliografia od elenco ragionato delle opere contenute nella collezione de' Classici Italiani* (cit.), compilata da Robustiano Gironi, si dice che «Nella R. Biblioteca di Milano trovasi un bell'esemplare della rarissima edizione di *Milano. Per Missere Io. Angelo Scinzenzeter, nell'Anno del Signore MCXXVI. adì XXX. de marzo* in 4.» (p. 16; il nome dello lo stampatore era in realtà Scinzenzeler). Girolamo Baruffaldi aveva definito questa edizione milanese di «singolarissima rarità», uscita in «alcune copie appena» (*La vita di M. Lodovico Ariosto, scritta dall'Abate Girolamo Baruffaldi giuniore, bibliotecario pubblico, e segretario perpetuo dell'Accademia Ariostea*, Ferrara, pe' socj Bianchi e Negri [...], 1807, p. 195).

[8] Luigi Rossi nel 1809 pubblica *Scelta di idillj greci* (Padova, Nicolò Zanon Bettoni).

[9] La lettera, inedita, è raccolta nell'Archivio Ferrario, AG.XIII.5/1/14.

[10] [«Il Poligrafo»], «Necrologia» [per Luigi Lamberti] cit., pp. 795-6.

nio Panizzi[11], Dionisotti ricorda che «Per il poema ariostesco, egli [Panizzi] era stato preceduto da un oscuro e valente studioso, Ottavio Morali, beninteso un classicista, non un italianista, che nel 1818 a Milano aveva pubblicato la prima edizione critica, ossia intesa al restauro del testo originario»[12].

Gli aggettivi «oscuro» e «valente» sottolineano sia la competenza dello studioso sia il suo lavorare nell'ombra (nell'ombra delle stanze della Braidense, si potrebbe dire), mentre l'opposizione «classicista»-«italianista» riconduce la filologia italiana a quella classica, o, meglio, sottolinea che dalle esperienze degli studiosi di filologia classica proveniva la sollecitazione più rilevante di quel periodo nell'ambito delle prassi ecdotiche di un testo italiano.

Francesco Ambrosoli lamentava, nel necrologio pubblicato sull'«Antologia», che Ottavio Morali (chiamato «amico e maestro»[13]) avesse preferito leggere e annotare più che scrivere, per cui «le molte postille sparse nei classici greci e latini che sempre aveva alle mani»[14] avrebbero potuto essere raccolte in un «ottimo libro». Se nell'ambito delle letterature classiche restano solo le testimonianze della collaborazione con Lamberti, in quello della filologia italiana, invece, l'edizione dell'*Orlando furioso* rivela il valore filologico di Morali, non da tutti capito e apprezzato, al punto che anche Monti, scrivendo a Mustoxidi a proposito del «secondo volume del *suo* Erodoto» lo definiva «il re dei pedanti» e «l'Infarinato»[15].

Morali si era dedicato alla curatela del poema d'Ariosto mentre stavano uscendo i volumi dell'*Orlando furioso* della Società Tipografica curati da Reina, la cui stampa si protrasse dal 1812 al 1814. Prima di tutto sorge dunque l'interrogativo sul perché venisse proposta una nuova edizione, dal momento che stava uscendo, sempre a Milano, un'edizione per molti aspetti innovativa.

[11] *Orlando innamorato di Bojardo. Orlando furioso di Ariosto, with an essay on the romantic narrative poetry of the italians; memoirs, and notes by Antonio Panizzi*, London, William Pickering, 1830-1834, 9 voll.

[12] Carlo Dionisotti, *Panizzi professore*, in *Studi su Antonio Panizzi*, a cura di Maurizio Festanti, in «Contributi della biblioteca municipale "A. Panizzi", Reggio Emilia, a. III-IV, n. 5-8, 1979-1980, poi in Id., *Ricordi della scuola italiana*, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 1998, pp. 179-226, la citazione a p. 223.

[13] Francesco Ambrosoli, *Necrologia di Ottavio Morali*, «Antologia», 1826, LXIII, pp. 68-72, la cit. a p. 72 (il necrologio entrò come voce di Morali in *Biografia degli italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo XVIII e de' contemporanei*, a cura di Emilio De Tipaldo, Venezia, Alvisopoli, 1835, vol. II, pp. 277-9).

[14] Ivi, pp. 69-70.

[15] Lettera di Vincenzo Monti a Mustoxidi del 25 gennaio 1825, in *Epistolario*, VI, lett. n. 2697, p. 80. L'opposizione a Morali derivava dalla nomina di Morali ad Accademico della Crusca (lo suggerisce Alfonso Bertoldi, che cita un epigramma di Monti che inizia con «Don Ottavio è cruscante, e de' sovrani»); del resto è nota la lunga ostilità tra Monti e i letterati fiorentini, confermata anche nella stessa lettera a Mustoxidi: il poeta torna sulla polemica con un modesto letterato fiorentino (Giovanni Pagni) che lo aveva attaccato sotto il nome di Farinello Semoli.

Nessun documento permette di rispondere in modo argomentato a queste domande, e tuttavia, l'idea di dar vita a una nuova edizione sembra da ricondurre alla volontà di seguire una nuova strada ecdotica. Occorreva andare oltre le scelte, per quanto significative, compiute da Francesco Reina, e mettere in discussione l'impianto teorico-metodologico sul quale si erano fondate tutte le edizioni del *Furioso* fino a quel momento. L'obiettivo nuovo, o l'obiettivo posto con maggiore evidenza e con maggiore consapevolezza al centro dell'attenzione dell'editore, era l'individuazione e il rispetto della volontà dell'autore, così come si era manifestata nell'edizione sorvegliata in tipografia, nel 1532, direttamente dall'Ariosto, e che dunque portava indubitabilmente le lezioni seriori.

Insieme al desiderio di offrire ai lettori un testo fondato completamente sull'edizione del 1532, c'era forse, in Morali, anche l'intento di offrire un'ampia riflessione teorica e metodologica, da porre alla base delle scelte ecdotiche.

La prassi consolidata per la stampa dell'*Orlando furioso* si fondava sul testo trasmesso da Girolamo Ruscelli con la stampa di Vincenzo Valgrisi, uscita a Venezia nel 1556: l'editore era intervenuto ampiamente, asserendo di avere introdotto le postille poste dallo stesso Ariosto su un esemplare da lui corretto, e dunque le ultime lezioni dell'autore. La necessità di opporsi a Ruscelli era già stata proposta e praticata sia da Francesco Reina, come si è visto, sia da Romualdo Zotti[16], i quali, condannando gli interventi dell'editore cinquecentesco, avevano ripreso, sebbene non in tutte le lezioni, il testo dell'edizione del 1532.

Come Reina aveva deciso di attenersi alle «sane lezioni dell'anno *1532* [...] ove non si conobbe un manifesto errore di stampa o d'ortografia»[17], e di dar conto in apparato delle lezioni divergenti delle edizioni del 1516 e del 1521, anche Romualdo Zotti (che a Londra, a cavallo degli anni Dieci dell'Ottocento, dava alle stampe i maggiori scrittori italiani dei secoli precedenti), aveva riprodotto «generalmente» l'edizione del 1532, «seguendola scrupolosamente in tutto, se non che in quanto mi apparve manifesto error di Stampa o d'Ortografia»[18]. È interessante aggiungere qui che Zotti, dopo avere denunciato, nell'edizione di Ruscelli, gli innumerevoli «cangiamenti sì di vocaboli o d'inflessione de' medesimi, che di modi e di sintassi con manifesto oltraggio fatto alla Poetica non che al senso comune», constatava che pur tuttavia quell'edizione «ciecamente, e senza darsi altro incomodo, han tutti gli Editori fin al giorno d'oggi seguita»[19].

[16] *Orlando furioso di Ludovico Ariosto, con note e dilucidazioni grammaticali, da Romualdo Zotti, ad uso degli studiosi della lingua italiana*, Londra, presso Romualdo Zotti, 1814.

[17] F. Reina, «Premessa», in *Orlando furioso di Messer Lodovico Ariosto* (Società Tipografica de' Classici Italiani) cit., pp. V-VI.

[18] Ivi, p. VI.

[19] R. Z. (Romualdo Zotti), *Agli eruditi e cortesi lettori inglesi*, in *Orlando furioso di Ludovico Ariosto, con note e dilucidazioni grammaticali* cit., vol. I, p. V. Aggiungeva Zotti che le uniche edizioni che avevano dimostrato un'autonomia da Ruscelli erano l'edizione del 1772-1773 edita a Venezia da Zatta (che aveva seguito «in gran parte» il testo del 1532) e quella della «Benemerita Società Tipografica di Milano», della quale, quando l'editore scrive, era

L'edizione dell'*Orlando furioso* curata da Ottavio Morali usciva in formato grande (un in quarto) dallo stampatore Pirotta[20], citando esplicitamente in frontespizio l'edizione del 1532 e il nome dell'editore.

Il nuovo punto di vista ecdotico era ampiamente messo in rilievo nella lunga «Prefazione dell'editore», che, in più luoghi delle sue trentatré ampie pagine (numerate in numero romano), poneva al centro della riflessione l'importanza della volontà dell'autore. Dopo l'edizione del 1532, scriveva Morali, non si era avuto «il pretto, il genuino Furioso, in nessuna» stampa[21], e dunque era «tempo che alla Italiana letteratura si levasse dal viso tanta vergogna»:

> era tempo che una volta finalmente si avesse il Furioso attinto unicamente all'unico fonte delle sincere lezioni; il Furioso restituito intieramente alle native forme dell'autentica dettatura; il Furioso non del tale, o tal altro editore, o tipografo; ma il Furioso del suo stesso Autore, il Furioso dell'Ariosto[22].

Morali arrivava a questa conclusione dopo avere osservato, con un esame ravvicinato, le maggiori edizioni del poema pubblicate nel corso del Cinquecento e nei secoli successivi, e avere registrato che, benché «Il genuino testo di una edizione cotanto rispettabile avrebbe senza dubbio dovuto essere da tutte le posteriori edizioni scrupolosamente seguíto, e con la maggior fedeltà ricopiato»[23], così non fu, già a partire dalle stampe immediatamente successive all'edizione di Francesco Rosso di Ferrara, la terza dell'*Orlando furioso*, ampiamente rivista nel testo e controllata direttamente in tipografia dall'autore («il correttore di questa edizione fu lo stesso Ariosto»[24]).

L'analisi autoptica delle singole edizioni (presentate da Morali con commenti specifici su singoli luoghi) metteva in evidenza che «l'alterazione col tempo andò facendo notabili progressi»[25], e raggiunse un significativo culmine con l'edizione di Vincenzo Valgrisi del 1556: «sventuratamente n'ebbe la cura Girola-

uscito solo il primo volume, che aveva «scosso il giogo della Ruscelliana superstizione», seguendo «il Testo medesimo del *1532*».

20 *Orlando furioso di Messer Ludovico Ariosto, secondo l'edizione del MDXXXII, per cura di Ottavio Morali*, Milano, per Giovanni Pirotta, 1818 (d'ora in poi siglato *OF* 1818). Giovanni Pirotta, pur avendo stampato (sotto la sigla Pirotta e Maspero) numerose opere di Melchiorre Gioia, nel contesto milanese degli anni Dieci non era un tipografo (e tanto meno un editore) di punta, anche se occorre dire che con lui stampava (ma con la propria sigla) Antonio Fortunato Stella, e con Pirotta stampava la «Biblioteca Italiana».

21 Ottavio Morali, «Prefazione dell'editore», in *OF* 1818, p. XXIV.

22 *Ibidem*.

23 Ivi, p. V.

24 Ivi, p. V, n. *d*.

25 Ivi, p. VI. Morali allestisce una tabella (che pone in appendice) nella quale indica 300 lezioni differenti portate dalle edizioni cinquecentesche al testo dell'edizione del 1532: nelle note della «Prefazione» indica il numero di lezioni alterate dalle singole edizioni (per esempio: la «Giolitina del 1549»: 115 alterazioni; «due Giolitine» del 1551: 110 alterazioni).

mo Ruscelli, che «ardiva di correggere a suo capriccio i testi dei primi luminari della nostra lingua»[26]. Annotava Morali:

> Come altrettanti errori o d'impressione o di gramatica riguarda egli nel Furioso originale tutte le voci e le maniere che non siano conformi alle regole da lui sognate, non vergognandosi di battezzare per difettoso *in infinite cose dell'ortografia, e ancor della lingua* precisamente quel testo, che fu dato in luce nel 1532 dall'Ariosto medesimo, e ch'ebbe *Lui proprio* per correttore[27].

Riproducendo il testo proposto da Ruscelli, e introducendo nuovi errori, le edizioni seicentesche, settecentesche, primo ottocentesche, continuarono ad allontanarsi dal testo originario.

La polemica con Giovanni Rosini, a lungo condotta dai letterati milanesi sulle pagine del «Poligrafo» in chiave linguistica, trovava una continuazione con Morali in chiave ecdotica: le «alterazioni» dell'edizione dell'*Orlando furioso* uscita a Pisa nel 1809 («la quale, al dir del Poggiali [...], fu eseguita con l'assistenza letteraria del sig. prof. Rosini»[28]) sono 269: «e quel ch'è peggio, vi si trovano quasi tutte le più vituperevoli»[29].

Poche dunque le edizioni che «non debbano esser mess*e* in dozzina» con le altre e che «sembrino meritevoli di spezial ricordanza»[30]: quelle di Venezia del 1730 e del 1766, di Birmingham del 1773[31], di Milano del 1812-1814 (la già più volte ricordata edizione della collezione della Società Tipografica de' Classici Italiani). Anche queste edizioni, secondo Morali, portavano un testo con molte differenze rispetto a quello del 1532 e con molteplici alterazioni: e tuttavia, per tipologia e numero di errori, risultavano più corrette delle altre pubblicate in precedenza o nei primi anni del nuovo secolo. In particolare l'edizione di Reina, scriveva Morali, aveva «migliorato la lezione del Furioso più assai che altri fin allora non avesse fatto»[32], offrendo poi «il prezioso corredo delle Varianti cavate tanto dall'edizione del 1516, che da quella del 1521; la qual fatica senza dubbio pregevolissima non lascerà mai di essergli del più grande onore»[33].

[26] Ivi, p. VII, n. *a*.

[27] *OF* 1818, p. VIII. Inutile dar conto qui delle minuziose osservazioni di Morali agli interventi di Ruscelli, fornite sia nel testo sia nelle note della «Prefazione». Basti riportare alcuni dati: Morali indica per la «Ruscelliana» 285 lezioni alterate (su 300 luoghi censiti) rispetto al testo del 1532; e 288 ne individua nell'edizione di Ruscelli (sempre per Valgrisi) uscita nello stesso 1556 in formato in 8° (la precedente era in 4°).

[28] *OF* 1818, p. XXII, n. *d* (continuazione della nota da p. XXI).

[29] *Ibidem*.

[30] Ivi, p. XXII.

[31] Rispettivamente: Venezia, nella stamperia di Stefano Orlandini, 1730 e Venezia, appresso Francesco Pitteri, 1766 (quest'ultima fu sorvegliata da Giannandrea Barotti, che «con le sue emendazioni» rese «assai meno scorretto il Furioso», *OF* 1818, p. XXII, n. *b*); Birmingham, da' torchi di G. Baskerville, 1773.

[32] *OF* 1818, p. XXII, n. *d*.

[33] *Ibidem*.

La conseguenza delle riflessioni sullo stato delle stampe portava Morali a tagliare «il nodo gordiano», e, «postergata francamente l'autorità di quanti mai abbiano infino a qui posto mano a ricorreggere il Furioso»[34], a scegliere «per solo ed unico» testo di riferimento quello del 1532. L'editore indicava anche l'esemplare da lui trascritto con «scrupolosa fedeltà»[35]: quello appartenente «alla doviziosissima non meno che sceltissima biblioteca del sig. Don Gaetano Melzi»[36].

Andrà qui aggiunto che nella biblioteca di Gaetano Melzi erano conservati due esemplari dell'*Orlando furioso* del 1532: uno in carta grande, venduto nel 1830 dal libraio milanese Paolo Antonio Tosi («piccolo libraio molto aggiornato», secondo la definizione di Marino Berengo)[37], mancante della «prima carta col titolo ed i privilegi, la qual carta il Melzi la fece imitare a penna dal bravissimo Durer di Padova»[38]; e uno «bellissimo e quasi intonso in carta comune»[39]. Evidentemente a questo secondo faceva riferimento Morali, non essendo stato ancora acquistato l'altro, nel 1818. Dopo gli studi di Conor Fahy è ormai ampiamente noto che gli esemplari dell'*Orlando furioso* del 1532 portavano lezioni differenti, per cui il testo trascritto dall'uno non era necessariamente identico al testo dell'esemplare trascritto da un altro; per questo, dunque, c'erano differenti lezioni tra il testo dell'edizione di Morali e quello dell'esemplare del 1532 che Panizzi aveva utilizzato quando diede alle stampe l'edizione londinese dell'*Orlando*[40].

Per altro alcune testimonianze del tempo sottolineavano l'impegno di Morali per arrivare alla correttezza del testo dell'*Orlando furioso*: un'aggiunta alla *Bibliografia dei romanzi e poemi cavallereschi* (del 1829) riportava la voce di un catalogo di libraio antiquario londinese, riguardante «un libretto Mss. posseduto già dal *Professore Ottavio Morali*, in cui si contiene l'indice delle edizioni del *Furioso* esistenti nella Pubb. Biblioteca di Ferrara»[41].

Ciò che interessava Morali era dunque dar conto del testo originale, e per precisione in una delle tavole in Appendice, la Quinta, indicò le differenze (fossero anche errori di stampa) tra la sua edizione e quella del 1532, per offrire «una perfetta corrispondenza» con l'originale: «e così la Tav. Quinta serve

[34] Ivi, p. XXIV.

[35] Ivi, p. XXXV.

[36] Ivi, p. XXV, n. *e*.

[37] Berengo cita anche una lettera di Montani in cui si mette in risalto la possibilità di trovare, da Tosi, le *nouveautées* (M. Berengo, *Intellettuali e librai* cit., p. 118).

[38] Così in *Bibliografia dei romanzi di cavalleria italiani*, Milano, G. Daelli e C, 1865. Su Melzi si veda Flavia Cristiano, *La biblioteca di Gaetano Melzi, ovvero una storia esemplare*, in «Bibliotheca. Rivista di studi bibliografici», a. II, 2003, 1, pp. 57-94.

[39] *Ibidem*.

[40] Di Conor Fahy va almeno citato *L'«Orlando furioso» del 1532: profilo di una edizione*, Milano, Vita e pensiero, 1989. Su quanto osservato da Panizzi si veda *infra* p. 152 e n. 58.

[41] *Bibliografia dei romanzi e poemi cavallereschi d'Italia. Appendice all'opera del dottor Giulio Ferrario intitolata Storia ed analisi degli antichi romanzi di cavalleria e dei poemi romanzeschi d'Italia*, volume IV, Milano, dalla tipografia dell'autore, 1829, p. VII.

per compier l'opera della tanto scrupolosa fedeltà, con cui si è da me ricopiata l'edizione del 1532»[42].

La denuncia da parte di Morali della superficialità degli editori che lo avevano preceduto si fondava dunque sull'ampia documentazione da lui raccolta, che, proprio partendo dai dati relativi alle alterazioni introdotte nei testi nel corso del tempo, metteva in risalto le conseguenze che le cattive stampe hanno negli studi linguistici, qualora venga indicato, come modello di lingua, un testo trasmesso con errori.

In una nota della «Prefazione», Morali sottolineava come, «per citare nel suo Vocabolario gli esempi del Furioso», l'Accademia della Crusca avesse fatto riferimento alla scorrettissima edizione pubblicata da Bartolomeo Onorati a Lione, nel 1556: «di tante edizioni da me avute alle mani, questa è la sola ove mi sia accaduto di rinvenire un esempio dei più guasti che la Crusca abbia mai tolti dall'Ariosto»[43]. Si trattava dell'uso al singolare di «brage», documentato dagli accademici utilizzando il testo errato dell'edizione lionese: «Qui adunque una delle due: o espunger dal Vocabolario il singolare *Brage*; o per tal voce allegar, se fia possibile, altro esempio che quello dell'Ariosto»[44].

Considerazioni analoghe per l'edizione di Venezia, «*appresso Felice Valgrisi*, 1603. 4°., comunemente appellata l'edizion di Crusca»[45]: «Mal saprei come a bastanza poter esprimere fino a qual segno ella sia guasta»[46]. Per dar conto di quanto osservava l'editore, è sufficiente trascrivere un esempio tra quelli indicati in nota: il verso dal quale la Crusca prende il suo esempio suona, nell'originale, «Farsi d'uno aeron», ma l'edizione del 1603 porta «un arion», e «arion» entra nel *Vocabolario* al lemma «Arione»:

> La qual voce viene a restar senza esempio, essendochè i Vocabolaristi non l'hanno appoggiata ad altro esempio che a questo, il quale si trova esser falsificato. *Arione* per l'Ariosto non c'è. Stando al Furioso, vuol dirsi Aerone; e ciò anche secondo la P.[47] e la XXI[48], le quali hanno questo medesimo nome, bench'esse, quanto alle altre voci del presente luogo, differiscano assai dal testo del 1532[49].

Con un'attenzione moderna per l'importanza ermeneutica delle forme grafiche, Morali aggiunge l'esempio della voce *Leggiadria*, «ultima parola del v. 8 della st. 69 del Canto sesto»:

> tutte le antiche edizioni [...] concordemente riportano questo nome con la *l* minuscola, prendendolo per appellativo, quando va preso per proprio, ch'è

42 *OF* 1818, p. 35.
43 Ivi, p. VI, n. *c*.
44 *Ibidem*.
45 Ivi, p. XVII.
46 *Ibidem*.
47 La princeps dell'*Orlando furioso*, del 1516.
48 La seconda edizione dell'*Orlando furioso*, del 1521.
49 *OF* 1818, pp. XVIII-XIX, n. *k*.

> quanto dire per uno di quelli, a cui si richiede l'iniziale maiuscola. Questo *Leggiadria* è preceduto da *Beltà*, ed amendue sono esseri ideali personificati dalla *fantasia poetica*. [...] Le stesse iniziali maiuscole veggonsi anche nella Principe: il che fa assai meglio al caso nostro; poichè la P. usa di mettere iniziale maiuscola non a tutti i versi, come fa la XXXII, ma solamente a quelli che dan principio alle stanze, o che incominciano da nome proprio[50].

Nell'edizione del 1818 le lezioni modificate nel corso del tempo e nelle varie edizioni erano registrate minuziosamente nelle note della «Prefazione», che si pongono come luogo della rappresentazione degli errori e del loro commento (sinteticamente gli errori vengono poi ripresi in appendice, nella Tavola 1, dove vengono dati in colonna i 300 luoghi dell'*Orlando furioso* presi a campione, con le lezioni che ad essi si riferiscono in dodici stampe cinquecentesche).

Proprio per la precisione nel riportare le varianti l'edizione del 1818 è stata definita da Dionisotti un'«edizione critica»[51]. Appartenente all'edizione critica, si può aggiungere, è anche la consapevolezza dell'editore, che motiva le scelte compiute accompagnandole con una riflessione che si colloca dentro un più vasto orizzonte ecdotico, nel quale vengono introdotte osservazioni sulla pratica filologica e sul rapporto tra edizione e usi del testo:

> Una delle cause, per le quali questo Poema non potè mai andar esente da storpiature, nè mai vedersi pienamente rifatto nell'aurea sua originalità, furono anche le così dette *migliori edizioni*, da cui pare che si derivassero non pochi Furiosi, particolarmente dell'età da noi men remota. Io le *migliori edizioni* le ristringo tutte in una; e quest'una si è la XXXII. E fino a tanto che questa edizione starà, il dire le *migliori edizioni* sarà per me sempre un solennissimo errore, d'onde non altro mai potrebbe risultarne, se non quello che n'è risultato finora, un mostruoso musaico di varia lezione[52].

[50] Ivi, p. V, n. *e*.

[51] Nel corso del Novecento gli studi critici sul testo dell'*Orlando furioso* si svilupparono grazie soprattutto a Santorre Debenedetti, che curò l'edizione del poema nella collana Scrittori d'Italia (*Orlando Furioso*, a cura di Santorre Debenedetti, Bari, Laterza, 1928) e pubblicò nel 1937 *I frammenti autografi dell'Orlando furioso* (a cura di Santorre Debenedetti, Torino, Chiantore, 1937). Nel 1960 uscì un'edizione curata congiuntamente da Debenedetti e Cesare Segre (Ludovico Ariosto, *Orlando furioso. Secondo l'edizione del 1532 con le varianti delle edizioni del 1516 e del 1521*, a cura di Santorre Debenedetti e Cesare Segre, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1960). Un ulteriore contributo alla critica testuale del poema ariostesco è venuto da Ludovico Ariosto, *Orlando furioso. Secondo la «princeps» del 1516*, edizione critica a cura di Marco Dorigatti, Firenze, Olschki, 2006.

[52] Ivi, p. XXIV. È interessante sottolineare questa spiegazione di Morali, perché l'anonimo recensore dell'edizione dell'*Orlando furioso* sulla «Biblioteca Italiana» si chiedeva (trascurando quanto citato) come mai Morali non avesse dato una risposta alla possibile domanda sul perché nessuno avesse mai ripreso l'edizione del 1532, e dava una sua risposta: «la bellezza delle edizioni che si fecero verso la metà del secolo XVI dagli stampatori più illustri e più accreditati quali furono i *Gioliti*, gli *Aldi* ed i *Valgrisi*. Il volgo corre spesso dietro ai nomi, e l'edizioni più belle hanno ottenuto alcuna volta un favore maggiore anche in con-

L'idea di raggiungere quanto scritto in origine dagli autori della letteratura italiana correva da tempo, ma la condanna della *migliore edizione* – obiettivo di molti editori settecenteschi e ancora di primo Ottocento, per i quali la *miglior lezione* era quella da loro stessi giudicata come la migliore – e della conseguente contaminazione o manipolazione del testo dell'autore con congetture, emendazioni, correzioni via via introdotte nelle diverse edizioni (il «mostruoso musaico di varia lezione») introduceva osservazioni nuove. Anche la loro formulazione in termini precisi e con un linguaggio tecnicamente appropriato è un ulteriore pregio della «Prefazione» di Morali.

Sta in queste considerazioni il punto più alto raggiunto dalla riflessione primo ottocentesca sull'ecdotica di un autore moderno, e forse non è un caso che a portarle in rilievo sia stato Ottavio Morali, a lungo sodale di Luigi Lamberti: sottolineare di nuovo l'importanza di quel sodalizio, non significa sottrarre a Morali i meriti che gli spettano in quanto editore del *Furioso*, ma valorizzare ancora una volta l'importanza del «cantiere filologico braidense», nel quale la filologia della letteratura italiana si intrecciava con risultati fecondi alla filologia delle letterature classiche.

Se anche a Milano, nel primo Ottocento, la filologia che si occupava di testi nati prima della stampa e tramandati dai codici manoscritti utilizzava il criterio dell'emendazione *ope codicum* o *ope ingenii*, la filologia degli scrittori dei quali si conoscevano autografi e stampe da loro stessi sorvegliate – quella che si sarebbe poi chiamata la «filologia dell'originale»[53] o «filologia d'autore»[54] – incominciava a distaccarsi dalla via ecdotica tradizionale, e, affermando l'importanza di riprodurre il testo con l'ultima volontà dell'autore, attuava modalità ecdotiche nuove.

I contemporanei di Morali colsero l'importanza del suo lavoro e della sua proposta: con il nuovo modello rappresentato dalla sua edizione dell'*Orlando furioso* si confrontarono infatti sia le successive stampe del poema ariostesco, sia le edizioni di altri «classici» italiani.

Già l'edizione dell'*Orlando* pubblicata da Silvestri nel 1819 nella Biblioteca scelta di opere italiane antiche e moderne, sebbene rivolta, a differenza della stampa pregiata di Pirotta, alla «studiosa gioventù», si fondava sul testo del 1532 (ricorrendo all'esemplare di Gaetano Melzi del quale Morali si era servito[55]). Anche in questo caso si leggeva frontespizio: «Edizione formata sopra quella del 1532»; e tuttavia Silvestri indicava di avere mutato «l'ordine ortografico»,

fronto delle più accurate» (*Orlando Furioso di Messer Ludovico Ariosto secondo l'edizione del MDXXXII per cura di Ottavio Morali* [...], in «Biblioteca Italiana», III, t. XII, 1818, p. 206).

53 «Filologia dell'originale» è l'espressione introdotta da D'Arco Silvio Avalle nel suo *Principi di critica testuale*, Padova, Antenore, 1978.

54 «Filologia d'autore» è l'espressione introdotta da Dante Isella nel suo *Le carte mescolate*, Padova, Liguori, 1987 (poi *Le carte mescolate. Vecchi e nuove*, Torino, Einaudi, 2009).

55 *L'Orlando furioso di messer Lodovico Ariosto*, Milano, presso Giovanni Silvestri, 1819 (ma pubblicato nel 1820), p. VII.

ricondotto «a quello universalmente accettato, purché questo non abbia a togliere il pregio od alterare il suono del verso»[56].

La scelta di mettere a testo il poema secondo l'ultima edizione sorvegliata da Ariosto non può più essere elusa. Ad essa si richiamano, dunque, anche le edizioni degli anni Venti – da quella di Giuseppe Molini, Firenze 1821 e poi 1823, a quella di Angelo Sicca per la Tipografia della Minerva[57] – e quelle dei decenni successivi, tra le quali l'edizione londinese pubblicata nel 1834 da Antonio Panizzi: quest'ultimo, pur giudicando la cura di Morali «unrivalled», scrisse di volere essere ancora più fedele di lui nella riproposta dei versi d'Ariosto[58].

L'uscita dell'edizione di Morali suscitò un dibattito filologico sulla «Biblioteca Italiana». Nel marzo del 1823, una lunga recensione (che a sua volta presentava alcuni documenti ariosteschi inediti) all'edizione Molini da poco uscita, definiva «lodevolissima»[59] la stampa curata da Morali, additandola ad esempio («correttissima» e «conforme a quella del 32»[60]). Il recensore non mancava tuttavia di segnalare che il verso 1 dell'ottava 56 del XII canto non riproduceva la lezione del 1532, ma quella introdotta da Ruscelli, e di commentare la scelta, presa da Molini, di riprodurre una lezione (al verso 7 del canto XLII, strofa 8) tratta dalla stampa curata a Venezia nel 1536 da Marco Guazzo[61]. Richiamando la discussione che su quella lezione si era sviluppata tra Urbano Lampredi e Pietro Bagnoli, e dopo essersi espresso a favore della lezione del 1532, l'autore dell'articolo sottolineava ancora: «Conviene quì notare per amore del vero che una tale variante adottata dal Molini, anzichè togliere, aggiugne pregio alla sua edizione; poichè egli non l'ha già adottata per isbaglio, ma riportò anche l'altra del 32 in una nota; il che non fece al Canto 12 il Morali»[62].

Ancora nel 1825, per altro, un ulteriore articolo della «Biblioteca Italiana» tornava sulla questione della lezione scelta da Molini, e il suo estensore (che si dichiarava «amicissimo» dell'editore) osservava: «Non crediamo che l'edizione del 32 sia senza errori, ma dove si abbiano due lezioni amendue sospette, non par egli più ragionevole dare la preferenza a quella stampata sotto gli occhi dell'Autore?». E aggiungeva: «Chi seguita l'autore non può aver l'obbligo

56 *Ibidem*.

57 *Parnaso classico italiano contenente Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso*, Padova, Tipografia della Minerva, 1827.

58 Dopo aver scritto che «Certainly, the care taken by MORALI is unrivalled», Panizzi aggiunge infatti: «not satisfied with cancelling sheets after sheets, he has erased wrong letters and substituted the proper ones in several places, to spare himself the risk of reprinting» (si veda *Orlando inamorato di Bojardo. Orlando Furioso di Ariosto with an essay on the romantic narrative poetry of the Italian Memoirs and notes* cit., vol. I, pp. CL-CLI).

59 *L'Orlando Furioso di Lodovico Ariosto con annotazioni. Tomi 5 – Firenze, 1821 e 1822…*, in «Biblioteca Italiana», VIII, t. XXIX, 1823, p. 310.

60 *Ibidem*.

61 Lodovico Ariosto, *Orlando Furioso*, Venezia, Nicolo d'Aristotile detto Zoppino, 1536.

62 *L'Orlando Furioso di Lodovico Ariosto con annotazioni. Tomi 5 – Firenze, 1821 e 1822…* cit., p. 315, nota 1.

se non solamente di provare che la sua lezione ha un ragionevole senso: ma chi dall'autore si dilunga si deve provare che dall'abbandonata lezione non può cavarsi costrutto: né gli basterebbe sostenere che la sua variante aggiungesse bellezza al testo; perché anche gli ottimi non sempre scrivono ottimamente»[63]. L'invito è dunque a «non cacciare dal suo seggio» la lezione «che per tre volte fu approvata dall'Ariosto» e a «collocare in una nota la variante del Guazzo»[64].

La sollecitazione a riportare le varianti per dare una documentazione dello stato del testo conferma la nuova sensibilità ecdotica che si stava diffondendo, anche se le scelte tra le diverse lezioni non venivano compiute con i criteri che solo una moderna filologia avrebbe introdotto[65].

2. Antonio Marsand editore delle *Rime* di Petrarca

Tra le iniziative editoriali successive alla pubblicazione dell'*Orlando furioso* curato da Morali, che ne raccoglievano l'implicita sollecitazione a ricondurre le pubblicazioni dei testi agli originali degli autori, un posto di rilievo spetta all'edizione delle rime volgari di Petrarca uscita a Padova, per le cure di Antonio Marsand, nel 1819-1820[66]. L'editore, che si poneva esplicitamente il compito di riportare i versi a come li aveva scritti il poeta, poteva avere in mente riflessioni analoghe compiute nel Settecento, ma non c'è dubbio che la spinta decisiva venisse dalla nuova edizione milanese del poema d'Ariosto.

Già uno dei grandi editori settecenteschi, infatti, Ludovico Antonio Muratori, aveva predisposta l'edizione delle *Rime* di Petrarca (uscita nel 1711), valorizzando il riscontro effettuato «co i Testi a penna della Libreria Estense, e co i fragmenti dell'Originale d'esso poeta», perché «sanno gli Eruditi, che utilità si cavi da i Testi a penna degli antichi Scrittori, per formare edizioni corrette, e il più che si può uniformi alla mente degli Autori medesimi».

La sottolineatura della necessità di «edizioni corrette» e il più possibile vicine alla volontà, o con la terminologia dell'epoca, alla «mente» di uno scrittore veniva per altro precisata in un passo che, nonostante la lunghezza, è opportuno riportare:

> So ancor'io, che ad altri sembra una seccaggine, e una tediosa, e disutile fatica, quel raccogliere tante varie Lezioni; anzi io stesso qualche volta non saprei dar loro il torto, veggendosi accumulate per alcuni e pubblicate delle cose, che a nulla possono servire, se non ad ingrossare i volumi. Ma chi con riguardo, e con fare

[63] *L'Orlando Furioso di Lodovico Ariosto. Volumi 2. – Firenze, 1823*…, «Biblioteca Italiana», X, t. XL, 1825, p. 62.

[64] *Ibidem*.

[65] Molini, per esempio, giustificava la sua scelta sostenendo la maggiore plausibilità della lezione adottata, conferma della perdurante prevalenza di un criterio soggettivo.

[66] *Le Rime del Petrarca*, Padova, nella Tipografia del Seminario, 1819-1820, vv. 2 (d'ora in poi *Rime;* quando non indicato diversamente si intende il primo volume, che contiene l'ampia «Prefazione»).

> scelta, s'applica ad un tale studio, fa restare alle volte in dubbio, s'egli più giovi agli Autori, o a chi vol valersi degli Autori medesimi, e massimamente se questi tali Scrittori sono eccellenti Maestri, quale appunto noi tutti confessiamo essere e per la Lingua, e per la Poesia il nostro Petrarca. Ora avendo io scorto nella Biblioteca Estense due Testi a penna delle Rime del Petrarca molto antichi, ho ben voluto far pruova, se il riscontrare con esso loro le Rime stampate, potesse ritornare in prò de' Lettori. Ho per tanto avvertito, e trascelto da i detti Mss. alcune diversità di lezioni; e queste andrò eziandio rapportando, senza punto badare all'ortografia, che è troppo incostante presso gli antichi[67].

L'indicazione era chiara: la collazione tra codici, soprattutto se copiati in epoca vicina alla genesi dei testi, può portare in risalto lezioni diverse che giovano alla lettura (naturalmente tenendo conto del profilo colto del lettore di letteratura). Era compito dell'editore, sulla base di varie considerazioni personali e critiche, tra le quali l'*usus scribendi* dell'autore, quello di selezionare le varianti ritenute importanti e di pubblicarle in un apparato; l'attenzione per le varie lezioni, tuttavia, era condizionata dal ruolo che potevano assumere nei confronti del lettore, per il quale dovevano essere un aiuto per cogliere il significato dei versi, oltre che una sollecitazione a valutare quelle che ritenevano migliori.

Al lettore faceva riferimento un'ulteriore sottolineatura di Muratori, scaturita dall'esame dell'edizione di Federico Ubaldini[68], il quale aveva trascritto fedelmente e pubblicato senza toccare l'ortografia «quel pezzo d'Originale Ms d'esso Petrarca, il quale si conserva nella Biblioteca Vaticana, non lasciando indietro pur una delle cassature, varie lezioni, mutazioni, e postille fatte dall'Autore sopra que' suoi Componimenti»[69]. Di fronte alla possibile obiezione di «più d'uno» che «spaccerà per una pedantesca impresa il far conto di tante minuzie»[70], o la condannerà come adorazione degli «embrioni di Mess. Francesco», o ancora come valorizzazione di «quello, ch'egli stesso dispregiò, e volle sepolto nell'obblio»[71], la risposta di Muratori era puntuale: «non è poco vantaggio de' giovani amanti delle belle Lettere il mirare, come i valenti Maestri mutino, correggano, e migliorino i Componimenti propri»; e non «è pascolo poco dolce alla curiosità anche de' più savi il vedersi in certa guisa sotto gli occhi lo stesso Originale del Petrarca, senza incomodarsi per gire a vederlo in Roma, e il poter qui osservare, qual fosse l'Ortografia usata in que' tempi, e da sì celebre Auto-

[67] Ludovico Antonio Muratori, «Dedicazione e Prefazione», in *Le Rime di Francesco Petrarca riscontrate co i testi a penna della Libreria Estense, e co i fragmenti dell'originale d'esso poeta, s'aggiungono le Considerazioni rivedute e ampliate d'Alessandro Tassoni, le Annotazioni di Girolamo Muzio, e le Osservazioni di Ludovico Antonio Muratori* [...], Modena, Soliani, 1711, p. X.

[68] Francesco Petrarca, *Le Rime estratte da un suo Originale da Federico Ubaldini*, Roma, Grignani, 1642.

[69] L. Muratori, «Dedicazione e Prefazione» cit., p. XVIII.

[70] *Ibidem*.

[71] *Ibidem*.

re, e qual'ubbidienza di fantasmi, e fecondità di pensieri, e di parole godesse il Principe della Lirica Italiana»[72].

Le lezioni varianti, nelle parole di Muratori, proponevano dunque ai giovani il travaglio della scrittura, in chiave pedagogica, e nello stesso tempo erano utili sia per una maggiore conoscenza storica dei testi (almeno per quanto riguarda l'ortografia) sia per entrare nel laboratorio dello scrittore, del quale permettevano di individuare i «fantasmi», i «pensieri», le «parole»[73].

A questo proposito è interessante accostare le osservazioni della premessa alle *Rime* con un'osservazione di *Della Perfetta poesia italiana*, segnalata da Andrea Battistini a proposito di Muratori critico letterario[74]: vi si definiva «impresa utilissima alla Repubblica de' Letterati» ogni dichiarazione autobiografica con la quale gli scrittori rivelavano «il modo, con cui eglino han trovato i concetti, dissotterate le verità ascose dentro a quella materia; e mostrassero come la fantasia loro siasi agitata; qual viaggio, quai voli, e qual ordine abbia ella, e l'intelletto usati per trattare in versi l'argomento preso»[75]. Essendo pochi gli scrittori che avevano parlato del proprio lavoro, lo studio degli originali e delle correzioni dell'autore avrebbe potuto contribuire a una migliore conoscenza della creazione e delle fasi di scrittura di un testo.

Le osservazioni teoriche di Muratori rimasero confinate nelle sue pagine, senza che altri le raccogliessero sul piano teorico, nonostante la continua riproduzione del testo delle *Rime* dell'edizione del 1711, che divenne presto una sorta di «vulgata esegetica»[76] per il Petrarca volgare, e, dal punto di vista ecdotico, un esempio cui guardare, se non da imitare.

Anche l'edizione delle *Rime* petrarchesche uscita nel 1732 a Padova sotto le insegne della tipografia cominiania e le cure dei fratelli Volpi (con il frontespizio che ne indicava la maggiore ricchezza rispetto a quella pubblicata dieci anni prima dalla stessa stamperia)[77], recava a conclusione del volume un «Avviso ai Lettori», nel quale si giustificava la presenza di un apparato di «Varie Lezio-

[72] Ivi, p. XIX.

[73] La formalizzazione delle diverse lezioni è proposta mettendo direttamente a fianco dei versi le varianti tratte dai manoscritti, e riportando, nel commento, i versi, nei quali, al carattere tondo, si aggiunge il carattere corsivo per rappresentare le cancellature dell'Originale del Petrarca.

[74] Andrea Battistini, *Il «gran profitto» delle «verità dissotterrate». Le ragioni di Muratori autobiografo*, in Id., *Svelare e rigenerare. Studi sulla cultura del Settecento*, Bologna, Bononia University Press, 2019, p. 24.

[75] Ludovico Antonio Muratori, *Della perfetta poesia italiana spiegata e dimostrata con varie osservazioni*, Modena, Bartolomeo Soliani, 1706, II vol., pp. 575-6. La citazione in A. Battistini, *Il «gran profitto» delle «verità dissotterrate»* cit., p. 24.

[76] R. Tissoni, *Il commento ai classici italiani* cit., p. 12. Ancora nell'Ottocento varie stampe ripubblicavano il commento muratoriano.

[77] *Le Rime di M. Francesco Petrarca riscontrate con ottimi esemplari stampati, E con uno antichissimo testo a penna* […], in Padova, presso Giuseppe Comino, 1732. Quest'edizione fu considerata a lungo tra le più autorevoli e per questo motivo molti editori, anche ottocenteschi, se ne servirono per il testo delle *Rime*.

ni», tratte da un codice del 1444, trascritto, «come si può conghietturare, non da un mercenario copista, ma da uno intelligente, e studioso del gran Poeta»[78]. La ragione dell'inserimento delle varianti era ricondotta dagli editori al «piacere degli amatori della Toscana favella», ma era subito precisato come fossero state scelte solo le lezioni «più degne», con l'esplicito rammarico di non avere potuto inserire direttamente a testo qualcuna delle lezioni varianti, poiché il ritrovamento del codice era avvenuto a stampa già avanzata.

Era evidente l'assenza di richiami a una possibile volontà dell'autore, mentre era confermata l'idea di offrire per il piacere dei lettori le «Varie Lezioni del MS. più degne di osservazione» (come recita il titolo che precede l'elenco); nella nota dell'editore si intravede per altro la prassi comune di intervenire sul testo con lezioni considerate migliori, soprattutto dal punto di vista linguistico e stilistico, di quelle del codice di riferimento. E tuttavia, come ricorda in una nota Roberto Tissoni, l'edizione cominiana era importante, perché introduceva una «punteggiatura completamente rinnovata rispetto all'ed. presa a modello (Lione, Rovillio, 1574) e alle altre esistenti»[79]. Giovanni Antonio Volpi, indirizzandosi al lettore nell'edizione del 1722, aveva per altro sottolineato che una delle ragioni che lo avevano spinto a procurare una nuova edizione delle *Rime* era stata proprio la constatazione che le tante edizioni circolanti erano «tutte mancanti di un molto utile requisito, cioè della buona ortografia, e principalmente di una facile, chiara, e ragionevole maniera di puntare; la quale suol esser l'anima de' libri, e il più delle volte può sostener le veci di una ben lunga spiegazione»[80].

Il confronto tra i diversi codici e le stampe, o tra le diverse stampe, veniva richiamato ampiamente negli scritti editoriali dei fratelli Volpi, che spiegavano sia la scelta del codice (o della stampa) ritenuto più corretto, sia dei risultati del riscontro effettuato. L'attenzione alla correttezza del testo (soprattutto dove il testo era corrotto in qualche testimone) e la collazione esibita erano in funzione della costituzione del «testo migliore», e in questa direzione, nella maggior parte dei casi, veniva suggerito al lettore di scegliere tra le lezioni offerte quella che a lui sembrava più consona, anche per una personale lettura.

Quando l'edizione delle *Rime* di Muratori e quella dei Volpi si erano affermate come modello per le altre stampe settecentesche, Bartolomeo Perazzini e Giovanni Iacopo Dionisi pubblicarono nel 1799, ancora con Bodoni (come pochi anni prima la *Divina Commedia*), una nuova edizione dei versi in volgare

[78] «Avviso ai Lettori», ivi, p. 441. Nello stesso «Avviso» si dice che la collazione tra il testo della edizione stampata da Comino e quello del codice era stata condotta da Giovambatista Parisotti, un letterato veneto di Castelfranco, molto impegnato nella collaborazione editoriale con interventi critici («discorsi»), prefazioni, confronti.

[79] Ivi, p. 28, n. 65.

[80] *Le Rime di M. Francesco Petrarca, riscontrate con ottimi esemplari stampati, E con uno antichissimo testo a penna*, in Padova, presso Giuseppe Comino, 1722, c. 3v del fascicolo *a*, che non reca numeri di pagina (il fascicolo successivo incomincia con I e prosegue in numeri romani fino all'occhiello delle *Rime*).

di Petrarca[81]. Anche in questo caso, i principi metodologici che Perazzini aveva indicato nelle *Correctiones* rimasero lettera morta, e l'impressione complessiva è quella di un «netto arretramento metodologico»[82], con scelte testuali discutibili (e per altro l'edizione venne presto dimenticata e considerata solo nel suo aspetto di magnificenza tipografica).

Le edizioni di Muratori e di Volpi rimasero dunque i modelli di riferimento anche per le numerose edizioni dei primi due decenni del nuovo secolo: dal punto di vista del mercato non c'era alcun bisogno di aggiungere una nuova stampa delle *Rime*, per cui l'impresa avviata da Antonio Marsand va dunque ricondotta alla stessa sollecitazione «filologica» che aveva spinto Morali a pubblicare una nuova edizione dell'*Orlando furioso*.

Professore di economia politica e statistica all'università di Padova, Marsand era uno dei grandi bibliografi e collezionisti di codici e stampe *di* e *su* Petrarca: alla metà degli anni Venti dell'Ottocento la sua biblioteca «petrarchesca» contava oltre 900 tra codici e stampe[83].

Gli interessi bibliografici avevano portato Marsand, nel 1815, a dare alle stampe il breve volume, *Memoria bibliografica sulla scoperta d'una edizione del Decamerone del secolo Quintodecimo finora non conosciuta dai bibliografi*[84], nel quale, muovendo dalla constatazione della «rarità di tutte, qual più qual meno, l'edizioni del Decamerone pubblicate nel decimo quinto secolo»[85], si interrogava sulla rarità degli esemplari dell'edizione ritrovata, e in generale di tutti i libri di quell'epoca. È interessante la risposta che ne dava Marsand, perché non era di tipo morale (con il riferimento, per esempio, agli argomenti licenziosi di Boccaccio), ma propriamente bibliologica: ciò che rende rari alcuni libri e non altri è il fatto che «piacendo a tutti, ed essendone sin dal loro primo pubblicarsi corse l'edizioni per le mani di tutti e per le scuole principalmente», poco a poco gli esemplari furono consumati «dall'uso e dal tempo»[86].

Anche la rarità degli esemplari del *Decameron* derivava dunque, per Marsand, «dal diletto che ne procacciava la sua lettura, onde dovesse accadere, che

[81] *Rime di Francesco Petrarca*, Parma, nel regal palazzo co' tipi bodoniani, 1799, 2 voll. (furono pubblicate due edizioni: una in ottavo e una in folio).

[82] Luca Mazzoni, *Il Petrarca sconosciuto: l'edizione bodoniana di «Rerum vulgarium fragmenta» e «Triumphi» (1799)*, in *Studi medievali e umanistici*, 2017, XV, pp. 315-46, la citazione a p. 346. Mazzoni traccia una ricca disamina dei criteri filologici utilizzati nelle edizioni settecentesche, e in particolare nell'edizione bodoniana.

[83] Ne offre un'ampia descrizione lo stesso Marsand, nel volume *Biblioteca Petrarchesca formata, posseduta, descritta ed illustrata dal Professore Antonio Marsand* (Milano, Paolo Emilio Giusti, 1826), sul quale si tornerà.

[84] *Memoria bibliografica sulla scoperta d'una edizione del Decamerone del secolo Quintodecimo finora non conosciuta dai bibliografi dell'Ab. Antonio Marsand* [...], Venezia, Dalla Tipografia di Alvisopoli, 1815. Il volume era dedicato a Jacopo Morelli, «maestro insigne» nella «scienza» e nella «erudizione bibliografica» (Antonio Marsand, «Al Chiarissimo Signor Abate JACOPO MORELLI [...]», ivi, p. 1).

[85] A. Marsand, *Memoria* cit., p. 3.

[86] Ivi, pp. 7-8.

si perdessero a poco a poco, e si consumassero, triti dall'uso, tutti o quasi tutti gli esemplari»[87]. A questa causa si aggiungeva, senza essere in contraddizione, quella che rimandava alla limitatezza delle tirature, «poiché, se tanti di numero fossero stati gli esemplari che que' stampatori tiravano delle loro opere, d'onde dunque proviene tanta lor rarità?»[88].

L'«operetta» sul *Decameron*, come la definisce lo stesso Marsand[89], presentava dettagliate descrizioni bibliografiche dell'esemplare da lui acquistato, e a partire da queste informazioni lo studioso si soffermava su tutte le edizioni quattrocentesche dell'opera di Boccaccio, segnalando la collocazione nelle biblioteche pubbliche e private degli esemplari sopravvissuti. Interessanti in riferimento al *Decameron*, le pagine di Marsand possono essere qui ricordate perché rivelano un'alta competenza degli aspetti bibliologici e delle questioni tipografiche, grazie alla quale venivano fornite precise descrizioni sulla struttura dei volumi, sulla tipologia dei fascicoli e delle segnature, sulla consistenza della carta, sul disegno dei caratteri. Una delle osservazioni ricorrenti testimoniava bene il carattere delle ricerche bibliografiche di Marsand, indicando «la necessità di eseguire sempre da se stessi i dovuti confronti in punto di Bibliografia, non fidandosi mai o quasi mai delle altrui asserzioni, le quali tante volte non ànno per base che la buona fede in quelli che primi caddero involontariamente in un qualche errore»[90].

Il rigore mostrato nella presentazione delle edizioni del *Decameron* è confermato dalla nuova edizione dei versi italiani di Petrarca, che va collegata direttamente all'ambiente culturale milanese e alle prassi ecdotiche qui sviluppate. Milano era, per Marsand, un punto di riferimento imprescindibile, da quando, nel 1806, nel suo ruolo di predicatore quaresimale, era stato inviato a predicare nella Basilica di Sant'Ambrogio. Dispensato dalla predicazione nello stesso 1806, per un'insorta grave malattia, aveva incominciato a tornare «nella capitale lombarda in ogni momento libero, sempre instancabilmente per fare nuove conoscenze e concludere affari»[91]: qui trovava i grandi collezionisti, frequentava le biblioteche e le librerie, incontrava nuovi letterati; nel 1812, a casa di Luigi Mabil, aveva conosciuto Mario Pieri[92] e negli stessi anni era nata una buona amicizia con Vincenzo Monti, consolidatasi con una non esibita collaborazione alla *Proposta*[93].

[87] Ivi, p. 8.

[88] Ivi, p. 29 (nell'apparato definito «Nota»).

[89] Ivi, p. 2.

[90] Ivi, p. 21.

[91] C. Chiancone, *Antonio Marsand* cit., p. 66.

[92] Chiancone ricorda alcuni passi del diario di Pieri (manoscritto e inedito all'altezza del saggio). Ora si veda M. Pieri, *Memorie II* cit. I riferimenti all'incontro con Marsand a p. 114.

[93] Claudio Chiancone scrive che Marsand era «consigliere stretto del Monti all'epoca della *Proposta*, ed anzi dal carteggio col poeta emerge il suo ruolo di consigliere-*filologo*» (C. Chiancone, *Antonio Marsand* cit., p. 81). Si tratta di un'osservazione rilevante, che, meritevole di approfondimenti, non può essere sviluppata qui. Di certo, come conferma l'epi-

C'erano tutte le premesse, dunque, perché Marsand passasse da studi eminentemente bibliografici, come quello sull'edizione quattrocentesca del *Decameron*, a studi più prettamente filologici; dall'individuazione e riproduzione dell'«edizione migliore», sulla quale portare correzioni, alla *constitutio* di un testo il più possibile vicino all'originale dell'autore.

Avviata (secondo Chiancone) «nel massimo segreto»[94], la nuova edizione del *Canzoniere* e dei *Trionfi* (la cui stampa venne affidata alla Stamperia del seminario di Padova, nota per la qualità dei suoi lavori)[95] fu pubblicata in due volumi che avevano in frontespizio il titolo *Le Rime del Petrarca*[96], ed esibivano tutti i caratteri del libro di pregio: il formato in quarto, la carta di colore giallo paglierino, la stampata nitida, le incisioni ottime. Oltre al testo dei versi dei *Rerum vulgarium fragmenta* e dei *Trionfi* era inserita un'«accurata e diligente notizia delle edizioni tutte del Canzoniere di Francesco Petrarca, le quali sono state pubblicate da' primi tempi, che gli scritti libri si stamparono, infino a' giorni nostri»[97].

Il frontespizio non riportava il nome del curatore dell'opera, che veniva indicato in maiuscolo e maiuscoletto nel recto della pagina successiva, come se fosse un secondo frontespizio: «Edizione / pubblicata per opera e studio / dell'ab. / Antonio Marsand / p. professore / nella R. Università di Padova. / Come poi sia stata da lui formata, illustrata, ed adornata, / è manifesto per la seguente sua prefazione»[98].

La prefazione dava in apertura le ragioni della nuova stampa: prima di tutto la constatazione delle continue modifiche introdotte nel tempo dalle varie edizioni, che, per quanto avessero emendato il testo dai «non pochi errori, i quali o per l'ignoranza dei copisti, o per la negligenza de' tipografi, o per l'arbitrio degli

stolario, Marsand e Monti ebbero stretti rapporti d'amicizia e l'editore del Petrarca chiese consigli a Monti su una specifica lezione, accogliendone il suggerimento. A questo proposito si veda R. Tissoni, *Il commento ai classici italiani* cit., p. 120.

94 C. Chiancone, *Antonio Marsand* cit., p. 69. La prima notizia che si ha del lavoro per l'edizione dei versi di Petrarca è in una lettera della prima metà di novembre 1817, indirizzata a Giannantonio Moschini, segnalata nel «Censimento del carteggio Marsand», pubblicato da Chiancone in appendice al suo saggio (cfr. C. Chiancone, *Marsand* cit., p. 97, la lettera è al n. 232).

95 Sulla storia della stamperia esiste un volume di Giuseppe Bellini: *Storia della Tipografia del Seminario di Padova (1684-1938)*, Padova, Gregoriana editrice, 1938.

96 In particolare il frontespizio del primo volume portava la data 1819, quello del secondo la data 1820; la notizia della nuova edizione è comunicata con l'apertura delle sottoscrizioni per l'acquisto, in un manifesto del 1° settembre del 1819. Il libro uscì nei due volumi il 6 aprile 1820 (così C. Chiancone, *Marsand* cit., p. 70). Ne vennero impressi 450 esemplari: il dato è fornito da Chiancone, che segnala anche l'ulteriore stampa di «un esemplare unico, prezioso, su pergamena con miniature e disegni originali, ceduto al libraio Giegler» (ivi, p. 71).

97 *Rime*, vol. II, p. 293.

98 *Rime*, s.i.p., ma p. III.

editori erano stati introdotti in molte delle precedenti edizioni»[99], non avevano ancora eliminato molti dubbi e perplessità.

Una collazione del verso «Arbor vittoriosa e trionfale»[100] sulle edizioni più accreditate, affermava Marsand, «fu l'origine di tutte le fatiche e le cure»[101], perché fece emergere una diversa lezione («Arbor vittoriosa trionfale») che spinse alla «deliberazione di voler riscontrare», su quelle stesse edizioni, «tutte le poesie volgari del Petrarca, verso per verso dal primo infino all'ultimo»[102].

L'obiettivo, al di là del dichiarato «appagamento» personale, era quello di «poter rendere un qualche servigio alla repubblica delle lettere»[103], e nello stesso tempo di onorare «la memoria del Principe della poesia lirica italiana»[104]:

> perciocchè tenni sempre per fermo, che il principale giovamento nello studio de' classici autori trarre da prima si debba dall'avere sotto gli occhi nella sua integrità ciò, che da' nostri padri e maestri fu scritto; e che però maggior danno far non si possa alle lettere, nè più grave ingiuria a qualunque scrittore, non che ad un classico, che quella di non istamparne le opere così, quant'è possibile, come furono scritte[105].

Marsand continuava sottolineando esplicitamente che l'editore e lo studioso hanno la coscienza tranquilla se si attengono «sempre e strettissimamente alla sola volontà dello scrittore»[106]. L'idea, pur con espressioni diverse, era ricorrente nella «Prefazione», quasi a volere affermare un principio che, acquisito da chi scriveva, doveva essere trasmesso e consolidato in chi leggeva. Quasi ripetendo le stesse parole di Morali, Marsand indicava il «solo fine» del suo lavoro nel fornire ai lettori «il Canzoniere impresso così, come per non dubbj argomenti è da credere, che dal Petrarca sia stato scritto»[107]. E ancora: «altro fine io non ebbi, che di rendere onore e gloria al nostro Poeta, e di seguitare studiosamente, in tutto, l'intendimento di lui, tanto quanto parvemi manifesto»[108].

Con questi intenti, il più rilevante problema dell'editore era eminentemente testuale: quali scelte compiere per pubblicare un testo che fosse il più vicino a

[99] A. Marsand, «Prefazione», in *Rime*, p. VII.

[100] Si tratta del primo verso del sonetto 263 nell'edizione del *Canzoniere* che qui si prende come riferimento (e dalla quale si citerà): Francesco Petrarca, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 1996. Il verso qui suona: «Arbor victorïosa triumphale (p. 1035).

[101] A. Marsand, «Prefazione» cit., p. VIII.

[102] Ivi, p. IX.

[103] *Ibidem*.

[104] *Ibidem*.

[105] *Ibidem*.

[106] *Ibidem*.

[107] Ivi, p. XIV.

[108] Ivi, p. XIX. Marsand riconosceva il valore di alcune edizioni settecentesche: in particolare citava quelle edite «dal Volpi in Padova nel 1732, dal Bandini in Firenze nel 1748, dal Serassi in Bergamo nel 1752, dal Morelli in Verona nel 1799» (ivi, p. VIII).

quello scritto dall'autore? Ciò che infatti è possibile, anche se non sempre fattibile per mancanza di documentazione probante, per i testi che sono stati scritti e stampati in un tempo contiguo, o che sono addirittura stati impressi sotto la sorveglianza degli autori (assumendo il valore di autografi seriori), non lo è per i testi trasmessi da codici trascritti da copisti e da edizioni succedutesi nel tempo.

La scelta da compiersi viene indicata da Marsand con una precisa e articolata riflessione ecdotica:

> [la volontà dello scrittore] non può mai certa apparire, se non che o da codici autografi, o da codici da quelli immediatamente copiati e dallo scrittore medesimo riveduti, o finalmente da edizioni, le quali sieno state fatte secondo que' codici stessi. La necessità di usare manoscritti, i quali non si possa abbastanza provare, che sieno stati immediatamente copiati da autografi avviene qualora mancando gli autografi, e non avendosi pur di questi copia immediata e fedele, non abbiasi neppure edizione alcuna, la quale sia stata fatta secondo un autografo[109].

Le osservazioni proseguivano con indicazioni metodologiche altrettanto significative:

> Ma quando abbiasi aperto o l'uno o l'altro di tali fonti, cade da se la necessità di usare altri codici manoscritti, i quali, per quantunque buoni e pregevoli sieno, non potendosi dimostrare che essi furono tratti immediatamente e fedelmente da autografo, pongono sempre in dubbio l'autenticità della loro lezione, ancorach'essa sia bellissima, ovveramente tali rassembri[110].

La conclusione del passo è un'ulteriore evidente presa di distanza di Marsand dalle prassi ecdotiche più comuni al suo tempo:

> perciocchè ognun sa, che dove abbiasi a pubblicar colle stampe gli scritti di un classico autore, noi non dobbiamo mai studiare o cercare quale sia la lezione al giudizio nostro più bella, ma quella soltanto, che l'autore ci lasciò scritta[111].

I problemi posti dalla trasmissione delle rime petrarchesche nascevano appunto, secondo Marsand, dal non avere l'autografo delle rime: di quello già utilizzato da Bembo[112] non c'erano più tracce.

Marsand conosceva il codice sul quale aveva lavorato Federico Ubaldini per la sua edizione delle *Rime* del 1642[113], e lo aveva citato in varie occasioni: «così scritto dal Poeta, come può anche vedersi nel frammento suo originale custodito

[109] *Ibidem*.

[110] Ivi, pp. IX-X.

[111] Ivi, p. X.

[112] Non è inutile ricordare qui che il codice Vaticano 3195 verrà «ritrovato» e riconosciuto come di Petrarca solo nel 1886, quando ne diffuse lo studio Pierre de Nolhac (Pierre de Nolhac, *Le Canzoniere autographe de Pétrarque*, Paris, C. Klincksieck, 1886).

[113] *Le Rime estratte da un suo Originale da Federico Ubaldini* cit.

nella Vaticana»[114]; o ancora: «le lezioni comuni [...] sono state arbitrariamente introdotte contro la volontà del Poeta», come rivelano «gli studj autentici fatti dal Poeta medesimo nel compor questo verso, siccome leggonsi nel frammento suo originale esistente nella Vaticana, e già stampato in Roma dal Grignani nel 1642»[115]. Forse perché considerato un «frammento», e forse anche per il suo presentare «studj», cioè prove o abbozzi (secondo la terminologia poi diffusa), Marsand non introduceva il codice Vaticano 3196 tra le fonti cui attingere per definire il testo da pubblicare; o forse, con consapevolezza, non ricorreva ai versi presenti nel «codice degli abbozzi» per non mescolare, nello stesso volume, redazioni compiute con altre non definitive.

Sulla base di queste osservazioni Marsand indicava, dunque, la necessità di ricorrere o a codici trascritti dai copisti, che tuttavia non rispondevano ai criteri di fedeltà all'originale da lui perseguiti, oppure a quelle stampe il testo delle quali dava maggiore garanzia di vicinanza a manoscritti autografi. Senza perplessità Marsand scelse la seconda strada, evitando anche il ricorso, così frequente nel Settecento e nei primi due decenni dell'Ottocento, ai «testi a penna», poiché nessuno di questi avrebbe proposto lezioni più corrette di quelle delle stampe trascritte dai primi codici, realizzati in anni vicini a quelli in cui visse Petrarca:

> Nella impossibilità per tanto già per se manifesta di poter usare gli autografi, o i manoscritti immediatamente e fedelmente copiati dagli autografi stessi, de' quali preziosi codici per nostra mala ventura noi siamo privi; io doveva rivolgermi, siccome feci, alle edizioni, che furono fatte *in conformità di quelli*[116].

L'esame delle tante stampe dei versi volgari di Petrarca portò Marsand a selezionare tre edizioni, preferite alle altre perché «da autografo del Poeta, o da scritti dal Poeta stesso riveduti, il che torna nel medesimo, furono tratte e pubblicate»[117]:

> quella già rinomatissima di Martino *de Septem Arboribus* stampata in Padova nel 1472 per cura di Bartolommeo Valdizocco, la celebre di Aldo stampata in Venezia nel 1501 colla soprantendenza di messer Pietro Bembo, e quella di Stagnino stampata pur in Venezia nel 1513 per opera e studio del prete Marsilio Umbro Forsempronese, e dedicata a Lodovico Barbarigo patrizio veneziano[118].

La scelta di Marsand – al di là di ogni considerazione che può essere fatta dopo la trasformazione degli studi petrarcheschi imposta dalla nuova attenzione per il Vaticano 3195 (e per il Vaticano 3196) – è significativa, perché nata dall'interesse filologico coltivato in modo particolare a Milano nel corso degli anni Dieci, rivolto a individuare la volontà di uno scrittore, e a proporla il più fedelmente

114 A. Marsand, «Prefazione» cit., p. XVII.

115 Antonio Marsand, «Annotazione», in *Rime*, p. XXXI.

116 A. Marsand, «Prefazione» cit., p. XII. Corsivo aggiunto.

117 *Ibidem*.

118 *Ibidem*.

possibile nelle nuove edizioni: «il pregio sommo, in che tener si debbono queste tre edizioni nasce primieramente dalla certezza dell'essere stato il testo di esse tratto dagli autografi del Poeta, o dagli scritti dal Poeta medesimo riveduti»[119].

Indicando tre diverse stampe antiche alle quali ricorrere per la definizione delle lezioni delle rime, Marsand non aveva in mente di trascegliere dall'una o dall'altra ciò che gli sembrava, per le più varie ragioni, «migliore», ma di suggerire un nuovo metodo ecdotico per l'individuazione delle lezioni da mettere a testo, un metodo che, non fondandosi sull'arbitrarietà del lettore, cercasse quella che oggi potremmo definire «l'oggettività dei dati», non potendo parlare ancora, naturalmente, di scientificità, come sarà per il metodo di Lachmann. In questa direzione, per altro, sono più importanti le domande sottese alle riflessioni di Marsand, che le risposte da lui trovate, tenendo presente che mentre Morali poteva contare su una stampa sorvegliata dall'autore, uno studioso di Petrarca, agli inizi dell'Ottocento, aveva davanti molti codici e molte stampe, ma nessun testo cui attribuire il ruolo di portatore dell'ultima volontà del poeta.

La prima delle osservazioni di Marsand nasceva dalla considerazione che le tre edizioni, pur avendo una «preziosissima uniformità di lezioni», hanno «alcune picciole varietà» che le distinguono, e che queste sono «non già introdotte da mano estranea, ma dal Poeta medesimo, al quale in diversi tempi diversamente piacque»[120].

Anche in questo caso, al di là della possibile correttezza dell'osservazione, è interessante il fatto che Marsand suggerisse l'esistenza di varianti d'autore, affidate a codici temporalmente diversi e da questi trascritte in differenti stampe, e soprattutto che si interrogasse sulla necessità di conoscere la scelta finale del poeta. Davanti alle diverse lezioni delle tre stampe l'editore dichiarava di trovarsi «nel dubbio di quale appigliarci dobbiamo, volendo pur quella scegliere, che fosse stata dal Poeta a preferenze delle altre approvata, dubbio da cui sarebbe a chiunque sommamente difficile, se non impossibile, di poterne uscire senza timore di sbaglio»[121].

È a questo punto che viene suggerito un possibile criterio in base al quale compiere una scelta:

> così dovendole io per ciò pregiar tutte e tre, ho pur sempre ritenuta la lezione comune, ancorachè non fosse conforme se non se ad una sola delle tra sopraddette; ma avrei insieme creduto di operare e contro la buona coscienza, e contro la sana critica, se riscontrando in un qualche luogo la lezione comune difforme da quelle tre, e massimamente se tutte tre fossero pienamente conformi nella lezione medesima [...] io non l'avessi restituita alla primiera sua integrità[122].

[119] Ivi, p. XIII.

[120] *Ibidem*.

[121] *Ibidem*.

[122] Ivi, pp. XIII-XIV.

Valorizzato il testo delle tre stampe, veniva anche indicato dall'editore che, per le lezioni sulle quali queste erano in disaccordo (e solo in questo caso), avrebbe trascritto la lezione che, riportata da una delle tre stampe di riferimento, si trovasse però nella maggioranza di tutte le altre stampe della tradizione.

Inutile qui presentare le eccezioni a questo criterio. Ciò che si può porre in rilievo è appunto la volontà di raggiungere il testo originale di Petrarca: che le differenze tra le lezioni sostituite e quelle introdotte siano «di poca o di molta importanza»[123] non «riguarda» lo scopo prefisso dall'editore, ribadito ancora una volta: «metter [...] sotto gli occhi il Canzoniere impresso così, come per non dubbj argomenti è da credere, che dal Petrarca sia stato scritto»[124].

Nella stessa direzione andava la conservazione della grafia, per la quale si auspicava che i lettori non si turbassero «in leggendo la parola medesima in vario modo scritta, siccome *virtù* e *vertù*, *tiene* e *tene*, *pensiero* e *pensero*, *infiammare* ed *enfiammare*, e consimili; perciocchè sanno ben essi, che così volle il Poeta, e che così dobbiam volere ancor noi»[125]. Fornendo una giustificazione precisa – «ciò non a caso ei faceva, ma con grandissima sua ragione»[126] – Marsand introduceva numerosi esempi di oscillazioni, rispondenti a criteri fonici, in particolare alla «dolcezza» e alle «grazie» del verso.

Un apparato (posto dopo la prefazione) elencava le lezioni delle tre stampe scelte e quelle di altre edizioni, introducendole, dal punto di vista grafico, con il modello dell'epigrafe:

SEGUONO LE LEZIONI
CHE
IN QUESTA NUOVA EDIZIONE SONO RIMESSE NEL CANZONIERE
SECONDO IL TESTO
DELLE TRE EDIZIONI 1472, 1501, 1513,
CHE FURONO DATE IN LUCE COME LEGGEVASI
NEGLI SCRITTI AUTOGRAFI DEL PETRARCA[127].

Nell'apparato venivano riportate in carattere tondo le lezioni messe a testo, sotto le quali erano date, in carattere corsivo, le lezioni «comuni, o quasi comuni»: quelle cioè che nelle migliori edizioni settecentesche e «nella più parte dell'altre edizioni e ristampe sono state diversamente impresse»[128].

Anche questo apparato, come le note e le appendici introdotte da Morali nell'edizione dell'*Orlando furioso*, arricchisce il volume sul piano filologico, ed è testimonianza ulteriore dei tentativi degli editori di primo Ottocento di met-

[123] Ivi, p. XIV.

[124] *Ibidem*.

[125] Ivi, p. XVI.

[126] Ivi, pp. XVI-XVII.

[127] Ivi, p. XXV. Quella riprodotta è solo la parte introduttiva; seguono le indicazioni sulle edizioni comuni utilizzate.

[128] *Ibidem*.

tere a punto una rappresentazione delle varianti che desse conto sia delle diverse lezioni sia delle loro fonti, anticipazione delle ben più mature, scientificamente, rappresentazioni delle edizioni critiche.

Per altro a Marsand bastava la soddisfazione e l'orgoglio, come scriveva a Mario Pieri in una lettera del 16 aprile 1825, di aver fatto sì che la «scrittura» di Petrarca fosse «stata riportata con maggiore buona fede, anzi scrupolo, nell'edizion mia, che in qualunque altra»[129].

Anche nelle edizioni che si ponevano l'obiettivo di riportare fedelmente la scrittura dell'autore, il curatore faceva tuttavia quasi solo riferimento all'aspetto lessicale. Erano indubbie le difficoltà di confrontarsi con un sistema interpuntivo completamente diverso da quello ottocentesco, e quelle di considerare un modello per la punteggiatura le stampe esemplate sugli antichi codici (delle quali la stampa veneziana nel 1513, «per opera e studio del prete Marsilio Umbro Forsempronese», era «un po' più chiara ed esatta nelle virgole e ne' punti di quella di Aldo», con evidente riferimento a Manuzio e alla sua edizione del 1501)[130]: Marsand, tuttavia, non considerava punti e virgole come elementi testuali d'autore, ma piuttosto come uno strumento di competenza dell'editore, il quale se ne deve servire in funzione della lettura: «il merito letterario nel pubblicare un classico autore non consiste solo nel darne il testo nella primigenia sua forma, ma di renderlo altresì più facile a' leggitori col mezzo dei comenti, delle virgole, de' punti, e della tipografica correzione»[131].

Questa posizione raccoglieva una convinzione che, circolante da tempo, lo sarebbe stata ancora a lungo. Marsand, pensando alla punteggiatura come a una guida alla lettura, dichiarava nella «Prefazione» di «aver posto in tutto il testo le virgole e i punti in tal maniera, che, prescindendo da ciò, che sarà sempre per

[129] Lettera di Antonio Marsand a Mario Pieri del 16 aprile 1825, in *Lettere di illustri italiani a Mario Pieri*, pubblicate per cura di David Montuori, Firenze, Le Monnier, 1863, p. 327.

[130] Non è compito di questo scritto soffermarsi né sulle edizioni del Petrarca volgare (e sulle loro caratteristiche testuali) né sui problemi relativi alla loro punteggiatura. Vale sempre, per altro, l'affermazione di Gianfranco Contini: «È [...] palese che un sistema come quello petrarchesco differisce troppo dal moderno, o anzi dai moderni, tanto in ciò che è struttura quanto in ciò che è tradizione, perché possa essere serbato tal quale altro che in un'edizione diplomatica» (Gianfranco Contini, «Nota», in Francesco Petrarca, *Canzoniere*, testo critico e introduzione di Gianfranco Contini, annotazioni di Daniele Ponchiroli, Torino, Einaudi, 1964, p. XXXVIII). Tornando sul testo del *Canzoniere* per l'edizione Einaudi, e richiamando la cura da lui stesso compiuta per la stampa di Tallone (Parigi, 1949), Contini segnalava di avere introdotto «un tenue aumento di segni di punteggiatura e diacritici» (ivi, p. XXXV). Anche nella «Nota al testo» dell'edizione del *Canzoniere* commentata da Marco Santagata (Milano, Mondadori, 1996), che riprende l'edizione di Contini, si legge che «il manipolo più consistente» di modifiche introdotte «è relativo alla punteggiatura» (p. CLXXXV). L'edizione di Giuseppe Savoca (Francesco Petrarca, *Rerum vulgarium fragmenta*, ed. critica di Giuseppe Savoca, Firenze, Olschki, 2008) – ponendosi l'obiettivo di restaurare la punteggiatura petrarchesca – ha riaperto un acceso dibattito, che non è possibile qui riportare. Si indica tuttavia, per alcuni spunti di carattere più generale, il saggio di Silvia Rizzo, *Interpunzione nelle* Senili *di Petrarca*, in «Ecdotica», 2016, 13, pp. 96-112.

[131] A. Marsand, «Prefazione» cit., p. XIV.

noi misterioso, abbiasi facilmente e prontamente a conoscere il vero senso delle parole, a discoprire le bellezze della poesia, ed a comprendere la forza tutta dei concetti, che si contengono in ciascuna parte del componimento»[132]. E così facendo moltiplicava il numero delle virgole per dare ai versi una scansione sintattica facilmente riconoscibile.

Anche sulla struttura del volume l'editore si sentiva libero di intervenire, richiamandosi a stampe del passato, per altro non riconducibili a quelle da lui selezionate:

> Finalmente pensai di dividere il Canzoniere in quattro parti, siccome, per mio avviso, ben ragionevolmente fu fatto in alcune delle antiche edizioni, riponendo cioè nell'ultima que' componimenti, che si veggono sparsi qua e là nella prima e nella seconda parte del Canzoniere, e non appartengono agli amori del Poeta verso di Laura[133].

Sentendosi autorizzato a intervenire sulla struttura, Marsand fonda la sua edizione in rapporto alle tematiche dei componimenti, da un lato, al loro genere, dall'altro, così che le rime non amorose venivano inserite in una sezione a parte posta in fondo alle altre. Il primo dei due volumi dell'edizione portava infatti in frontespizio «Sonetti e Canzoni di Francesco Petrarca in vita di M. Laura»; il secondo «Sonetti e Canzoni di Francesco Petrarca in morte di M. Laura», «I Trionfi», «Rime sopra varj argomenti». Anche la numerazione dei componimenti seguiva una successione stabilita dall'editore, che introduceva direttamente un'ulteriore distinzione, indicando nei titoli, oltre al numero, il genere poetico: canzoni, madrigali, sestine, ballate.

Paradossalmente, dunque, il testo dei versi in volgare di Petrarca, nell'edizione curata Marsand, tendeva alla maggiore oggettivazione possibile (le lezioni scelte non si fondavano sull'arbitrio dell'editore) e nello stesso tempo esprimeva una lettura fortemente personalizzata, con l'introduzione della punteggiatura e la successione dei testi stabilite dallo stesso editore, in funzione ermeneutica e di commento.

Nel contesto editoriale del tempo, l'edizione apparve subito come fortemente innovativa, sia sul piano metodologico sia per le lezioni messe a testo, e per questo si impose immediatamente come riferimento imprescindibile per ogni nuova stampa di *Canzoniere* e *Trionfi*: «Mai, forse, edizione di un classico nostro ebbe tanta fama quanta ne ebbe questa di Padova», ebbe a scrivere Carmelina Naselli in *Il Petrarca nell'Ottocento*[134]. Quando nel 1823 decise di proporre un'edizione delle *Rime* petrarchesche con il commento di Giosafatte Biagioli, già

[132] Ivi, p. XVI.

[133] Ivi, p. XXIII.

[134] Carmelina Naselli, *Il Petrarca nell'Ottocento*, Napoli, Perrella, 1923, p. 41. Lo stesso Marsand, in una lettera a Mario Pieri del 16 aprile 1825 annotava: «*Tredici* edizioni sono state fatte dopo la mia, e tutte tredici ricopiarono il mio testo» (in *Lettere di illustri italiani a Mario Pieri* cit., p. 327).

dato alle stampe nel 1821 a Parigi[135], l'editore Silvestri sostituì il testo dell'edizione Comino-Volpi del 1732[136], utilizzato da Biagioli, con quello messo a punto da Marsand, e per questo fu costretto a eliminare o a modificare le note del commento che si riferivano a lezioni diverse da quelle di Volpi[137].

Nelle stampe dei primi anni Venti, la fedeltà al testo fissato dall'edizione di Marsand spinse al punto di trascrivere anche l'errore rimasto al verso 11 del sonetto *Quand'io veggio dal ciel scender l'Aurora*[138]: «Che non ha a schifo le tue bionde chiome» invece di «Che non ha a schifo le tue bianche chiome». Marsand si accorse dell'errore solo nel 1824 e, considerandolo una «sciagura letteraria»[139], con un avviso fatto pubblicare sull'«Antologia» informò che un nuovo foglio era stato stampato ed era disponibile per tutti i possessori dell'edizione patavina[140].

Lo stesso Giacomo Leopardi, accogliendo nel 1825 l'invito dell'editore Antonio Fortunato Stella di pubblicare un'edizione delle *Rime* di Petrarca con suo commento, sceglieva come testo da riprodurre quello messo a punto da Marsand. Agli inizi del lavoro, il 9 dicembre 1825, il giovane editore (che per lavorare con Stella aveva passato una parte dell'estate di quell'anno a Milano), affrontando la questione del testo scriveva: «Quanto al testo, credo che ella vorrà servirsi di un esemplare dell'edizione di Molini»[141]. Si trattava dell'edizione di *Le Rime di Petrarca con brevi annotazioni*, pubblicata a Firenze[142], che riproduceva fedelmente, con il consenso esplicito di Marsand (riprodotto nella premessa), l'edizione uscita a Padova nel 1819-1820.

[135] *Rime di F. Petrarca col comento di G. Biagioli*, Parigi, presso l'editore (dai torchi di Dondey-Dupré), 1821, tt. 2.

[136] Biagioli afferma nell'edizione parigina di avere riprodotto non «servilmente» il testo dell'edizione dei Volpi (Giosafatte Biagioli, «Avvertimento», in *Rime di F. Petrarca col comento di G. Biagioli*, t. I, p. XXXI).

[137] *Rime di F. Petrarca col comento di G. Biagioli*, Milano, Silvestri, 1823, vv. 2. In varie note, aggiunte al commento come note al piede della pagina, viene sottolineato come la lezione di Marsand sia migliore rispetto a quella accolta nell'edizione parigina, sebbene anche Biagioli, a sua volta, avesse nel suo commento avanzato riserve su alcune lezioni scelte da Marsand.

[138] Nell'edizione del *Canzoniere* a cura di Marco Santagata (cit.), è al numero 291, a p. 1142.

[139] Così in una lettera a Mario Pieri del 28 luglio 1824, in *Lettere di illustri italiani a Mario Pieri* cit., p. 326.

[140] L'avviso, pubblicato sull'«Antologia» datata luglio 1824, ma in realtà uscita successivamente, era accompagnato da un commento di Pieri, elogiativo del comportamento dello studioso che aveva provveduto a proprie spese alla ristampa e alla diffusione del foglio rifatto.

[141] Lettera di Giacomo Leopardi ad Antonio Fortunato Stella, del 9 dicembre 1825, in *Epist.*, lett. n. 792, p. 1021.

[142] *Le Rime del Petrarca con brevi annotazioni*, Firenze, presso Giuseppe Molini - All'insegna di Dante, 1822. Le annotazioni erano quelle già pubblicate da Sebastiano Pagello (*Il Petrarca con note, date la prima volta in luce ad utilità de' giovani che amano la poesia*, Feltre, Odoardo Foglietta, 1753), modificate quando le lezioni cui facevano riferimento erano differenti da quelle messe a testo.

Il giovane Leopardi non aveva alcuna intenzione di assumersi il compito di una nuova edizione del testo petrarchesco, come afferma negli scambi epistolari di quel periodo:

> La tua emendazione del Petrarca è felicissima e giustissima. Il Petrarca scrive *con* o *chon* per *c'on* o *ch'on* secondo l'ortografia barbara di quei tempi, di non far distinzion di parole quando noi usiamo l'apostrofe, e di scrivere *on* per *un*. I copisti e gli editori non capirono. Ma io avevo promesso di dar fedelmente l'edizione Marsand, e non voleva andar dietro nè a questa nè ad altre molte emendazioni certissime, che avrebbero però richiesto una dissertazione[143].

Leopardi, a quell'altezza cronologica filologo esperto e riconosciuto di testi greci, sapeva che per nuove emendazioni occorrevano approfondite indagini, che non era né suo compito né suo interesse compiere[144]. Lo stesso Leopardi ricorderà dieci anni dopo, nella premessa alla nuova edizione del suo commento voluta da Moise David Passigli, un incontro con Marsand, visto nell'estate del 1825, durante il quale fu forse convinto della bontà delle scelte ecdotiche condotte per l'edizione di Padova[145]: «l'assunto del Marsand, come mi diceva egli stesso in Milano, non fu altro che di rappresentare fedelmente le tre edizioni antiche da lui citate nel suo proemio e giudicate ottime»[146].

Un emblematico episodio permette di chiudere quanto fin qui detto. Antonio Fortunato Stella fece recapitare a Leopardi, impegnato nel lavoro di commento delle *Rime*, due sonetti che, mai raccolti nelle numerose stampe della tradizione del *Canzoniere*, erano riportati da «un codice antico che si potrebbe credere dei tempi del Petrarca ed anzi scritto lui vivente»[147]. Il codice, in vendita da un libraio milanese, era ambito da Marsand e questo sembrava giustificare l'interesse di Stella: «Bisogna che il Marsand ne faccia molto conto perché lo comprereb-

143 Lettera di Giacomo Leopardi a Carlo Leopardi, del 7 agosto 1827, in *Epist.*, lett. n. 1120, p. 1363.

144 Ci si permette di rimandare, a proposito della curatela del testo delle *Rime* condotta da Leopardi per Antonio Fortunato Stella, ad Alberto Cadioli, *Leopardi editore delle «Rime» di Petrarca*, in *Tra lo stil de' moderni e 'l sermon prisco: studi di allievi e amici offerti a Giuseppe Frasso*, a cura di Edoardo Roberto Barbieri, Marco Giola, Daniele Piccini, Pisa, Edizioni ETS, 2019, pp. 441-52.

145 Giacomo Leopardi, «Prefazione dell'interprete», in *Le rime di Francesco Petrarca, con l'interpretazione di Giacomo Leopardi da lui corretta e accresciuta per questa edizione, alla quale si sono uniti gli argomenti di A. Marsand e altre giunte*, Firenze, M. D. Passigli, 1839, p. 746.

146 *Ibidem*. Leopardi volle invece correggere ampiamente la punteggiatura di Marsand, appesantita da un eccesso di virgole. Anche in questo caso ci si permette di rimandare ad Alberto Cadioli, *La punteggiatura delle Rime di Petrarca secondo Leopardi*, in *Per Enrico Fenzi. Saggi di allievi e amici per i suoi ottant'anni*, Firenze, Le lettere, 2020, pp. 543-50.

147 Lettera di Antonio Fortunato Stella a Giacomo Leopardi, del 25 ottobre 1826, in *Epist.*, lett. n. 1004, p. 1255. Su questa vicenda si veda Emilio Pasquini, *Leopardi lettore e interprete dei poeti antichi*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», a. CXLVI, 1969, 453, e, in redazione più ampia, in *Leopardi e l 'Ottocento*, Atti del II Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 1-4 ottobre 1967), Firenze, Olschki, 1970, pp. 507-42. Qui in particolare alla p. 509 e alla nota 32 a pp. 528-9.

be a qualunque prezzo», scriveva a Leopardi[148], aggiungendo: «Se fosse capitato prima, credo che avremmo potuto cavar fuori qualche buona lezione»[149].

La pronta risposta di Leopardi sull'inautenticità dei sonetti e sull'inutilità delle differenti lezioni del codice («le Varianti comunicatemi, sono di cattiva lega, cioè molto peggiori della lezione volgata»[150]) ne rivela l'acuta sensibilità poetica, che gli permette di risolvere un problema filologico. La risposta di Stella («Ella mi ha fatto tali osservazioni sui due sonetti attribuiti al Petrarca, che nel rileggerli li ho trovati due sonettacci; e così pure il professor Marsand»[151]) non dice quello che forse era stato il vero interesse di Marsand: aggiungere alla sua biblioteca petrarchesca un ennesimo codice, mosso da un interesse non tanto filologico quanto bibliografico.

[148] Lettera di Antonio Fortunato Stella a Giacomo Leopardi, del 25 ottobre 1826, cit., p. 1255.

[149] Ivi, p. 1256.

[150] Lettera di Giacomo Leopardi ad Antonio Fortunato Stella, del 29 ottobre 1826, in *Epist.*, lett. n. 1008, pp. 1259-60. A questa lettera si rimanda per la risposta dettagliata di Leopardi.

[151] Lettera di Antonio Fortunato Stella a Giacomo Leopardi, dell'11 novembre 1826, in *Epist.*, lett. n. 1013, p. 1263. I due sonetti, con altre annotazioni tratte dallo stesso codice, si possono leggere in *Epist.*, note alla lett. n. 1004, pp. 2260-1. Pasquini informa che il sonetto «lacunoso» non era «del Petrarca ma di Matteo Frescobaldi» (E. Pasquini, *Leopardi lettore e interprete dei poeti antichi* cit., pp. 528-9, nota 32).

La sala di consultazione della Biblioteca Ambrosiana nell'Ottocento. Incisione di Ambrogio Centenari, tratta dal volume di L. Beltrami, *La Biblioteca Ambrosiana, Cenni storici e descrittivi*, con numerose tavole incise in legno di Ambrogio Centenari, Milano, Ambrogio Centenari, Editore, s.d. (ma 1895). Collezione privata.

6. Mettere a testo la volontà dell'autore

1. Le nuove riflessioni ecdotiche di Francesco Reina

L'edizione dell'*Orlando furioso* uscita nel 1818 per le cure di Ottavio Morali divenne subito il modello cui far riferimento per la nuova stampa di opere la cui *princeps* era uscita sotto la sorveglianza dell'autore o per le quali esistevano autografi. Morali aveva del resto portato in evidenza, in modo esplicito, il problema della ricerca e del rispetto della volontà dell'autore, che, già circolante in note ecdotiche settecentesche, era rimasto ai margini o dimenticato, al pari di tante altre sollecitazioni filologiche nate in quel secolo.

Forse non è un caso che sia Francesco Reina – che, come si è visto, aveva già manifestato una particolare attenzione per la volontà dell'autore sia curando l'edizione delle *Opere* di Parini sia quella dell'*Orlando Furioso* – uno degli editori che, a cavallo degli anni Dieci e Venti, raccolgono le sollecitazioni che venivano dal lavoro di Morali.

La matura consapevolezza filologica di Reina era già testimoniata in un documento privato, una lettera del 1813 con la quale l'editore di Parini e di Ariosto risponde a Pierre-Louis Ginguené[1]. L'autore della grande *Histoire de la littératu-*

[1] Pierre-Louis Ginguené (1748-1816), letterato francese con incarichi politici di rilievo nel governo napoleonico, fu un grande conoscitore della letteratura italiana, la cui storia delineò nei nove volumi dell'*Histoire littéraire d'Italie*, usciti tra il 1811 e il 1819. Su Ginguené e sul suo lavoro di storico letterario occorre rimandare a Paolo Grossi, *Pierre-Louis Ginguené, historien de la littérature italienne*, Berna, Peter Lang, 2006.

Alberto Cadioli, University of Milan, Italy, alberto.cadioli@unimi.it, 0000-0002-6202-795X

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

re d'Italie, mentre attendeva al suo lavoro, aveva ricevuto, tra altri libri, i volumi delle opere di Parini: e proprio lo studio dei testi pariniani aveva sollecitato alcune riflessioni ecdotiche, che sottopone a Reina in una lettera, del 18 settembre 1813, che qui si riproduce (nella parte che interessa quanto si va dicendo) non essendo il suo testo molto diffuso:

> Monsieur,
> J'ai de grands torts avec vous, et vous me comblez de politesse. M. Poggi m'avoit remis de votre part, dès son arrivée à Paris, votre Vie de Parini, votre Notice sur Gelli et la *Serie de' Testi di Lingua* de votre ami M. Gamba; il m'a encore envoyé depuis peu votre edition des Oeuvres de Parini. Je ne sais comment vous remercier de tant d'honnêteté.
> La vie et la Notice sont parfaitement bien écrites; et les jugements que vous y portez me semblent dictés par le goût. Je connoissois ces deux ouvrages, mais je suis très flatté de les tenir de vous. Je le suis encore plus d'avoir obtenu votre suffrage pour mes travaux. J'ai fait une entreprise hardie ; l'indulgence des italiens instruits m'y soutient. Celle d'un homme aussi éclairé que vous, Monsieur, est un véritable encouragement.
> L'édition de votre Vie de Parini est fort belle. Les presses de votre Mussi[2] rivalisent aujourd'hui avec les premières d'Italie et de France. S'il m'étoit permis d'avoir un avis sur l'édition du grand poète dont vous avez écrit la vie, je ne sais si je n'y trouverois pas trop de variantes. Les poètes qui visent à la perfection, corrigent sans cesse, et je crois qu'on leur doit de se conformer, en les imprimant, aux dernières leçons adoptées par eux, sans reproduire celles qu'ils ont rejetées. Mais, au reste, il y a des lecteurs curieux ; et ceux auxquels ces variantes ne plairoient pas, sont toujours les maîtres de ne les point lire. L'édition est riche, et très soignée ; c'est ce qui doit plair à tout le monde.
> Je vous prie, Monsieur, de recevoir tous mes remerciements et d'excuser le retard que j'ai mis à vous les faire. Les travaux dont je suis accablé, ma foible santé, et d'autre causes dont il est inutile que je vous ennuie, me laissent si peu maitre de mon tems, que je suis souvent forcé à des impolitesse pareilles. Ce qui connoissent ma vie ont la bonté de me les pardonner[3].

Reina rispondeva da Milano, il 14 novembre dello stesso anno, e, soffermandosi sulla decisione a suo tempo presa di riportare le varianti, esprimeva un punto

[2] La *Vita di Parini* era stata riproposta da Reina nell'edizione del *Giorno* edita nel 1811 da Luigi Mussi (*Il Giorno di Giuseppe Parini milanese*, Milano, co' tipi di Luigi Mussi, il 30 giugno 1811). La lettera di Ginguené conferma l'apprezzamento che ricevevano presso i contemporanei i volumi stampati con ricercatezza da Mussi.

[3] La lettera è conservata alla Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits. Manuscrit en italien, cote 1552, f. 238, ed è stata pubblicata in Lucien Auvray, *La Collection Custodi à la Bibliothèque Nationale*, Extrait du Bulletin Italien de 1903, 1904 et 1905, Feret & Fils-Fontemoing, Bordeaux-Paris 1905, pp. 131-2. Da qui si cita, segnalando che la trascrizione di Auvray non rispetta pienamente l'originale, poiché, in particolare, corregge le grafie (nell'originale mancano numerosi accenti), inserisce virgole, abbassa alcune maiuscole.

di vista rilevante, poiché, pur senza il linguaggio tecnico della filologia moderna, metteva in rilievo i problemi legati alla presenza di varianti «alternative»[4]:

> Le Varie Lezioni de' Poemetti[5] del Parini non potevansi ommettere senza offendere la verità. L'autore, dopo la stampa del Mattino[6], vi fece, come egli stesso mi disse, tutti i cangiamenti che ne rimangono. Ma come preferire alcuna delle varie Lezioni, che qualche volta egli fece, in cinque diversi testi, senza taccia di temerità? Credei bene[7] di ristampare l'antico testo, sopponendovi le varie Lezioni. Tre testi pure serbansi del Mezzogiorno, del Vespro[8], e sette della Notte.

Le varianti registrate da Reina nell'apparato dei poemetti nel primo volume delle *Opere* di Parini non erano accostabili, come pensavano i detrattori dell'edizione, a quelle trascritte dai codici provenienti dal passato, frutto di copisti che tramandavano o introducevano lezioni errate. Tutte le varianti rivelavano invece il lavoro continuo di correzione condotto da Parini, che non era giunto a definire la scelta di una lezione rispetto a un'altra.

Mentre Ginguené parlava di «ultima volontà» dell'autore, Reina affermava dunque, con maggiore consapevolezza, che nei quaderni pariniani le tante correzioni non avevano portato a un testo definitivo e le innovazioni erano dunque rimaste in sospeso e inedite. Le lezioni alternative imponevano di riprodurre la scelta della stampa, e quindi una lezione certa sebbene collocata in un testo che il poeta considerava da correggere, e di inserire in un apparato le alternative introdotte nei quaderni manoscritti, in redazioni non definitive. Reina non aveva riconosciuto (e di nuovo non ne parla) un ordinamento cronologico delle lezioni varianti: pressoché nessun editore, per altro, all'altezza cronologica dei primi decenni dell'Ottocento, in Italia, pur parlando esplicitamente dell'officina di uno scrittore, aveva la piena consapevolezza di quanto fosse importante seguire i passaggi e le fasi di elaborazione di un testo attraverso le correzioni introdotte in tempi diversi dall'autore.

Le riflessioni che la lettera a Ginguené faceva emergere erano la base delle scelte compiute da Reina per le edizioni da lui curate per la rinnovata Società

[4] Della lettera esiste una minuta con molte correzioni, unita alla lettera di Ginguené sopra citata, presso il Département des manuscrits (Manuscrit en italien, cote 1552 f. 239), ed è stata trascritta da Lucien Auvray, *La Collection Custodi à la Bibliothèque Nationale* (cit., p. 132-133), da Daniele Rota in *Pietro Custodi. La figura e l'opera. Scritti memorialistici* (Lecco, Banca popolare di Lecco, 1987, pp. 1237-8), e riprodotta parzialmente in G. Parini, *Prose II. Lettere e scritti vari* (cit., p. 261). Si segnala che l'indicazione della segnatura francese riportata in Rota e nell'edizione dei testi pariniani è errata: 1559 invece di 1552. Qui si trascrive la parte che riguarda le varianti, controllata e corretta sul testo originale della minuta di Reina.

[5] Sostituisce sulla stessa riga «del Giorno», cassato con una barra.

[6] Seguiva sulla stessa riga: «e del Mezzogiorno», cassato con una barra.

[7] Soprascritto su «meglio», cassato con una barra.

[8] Era preceduto da «tre», cancellato ma trascritto da Auvry e da Rota, e ripreso da Barbarisi-Bartesaghi.

Tipografica de' Classici Italiani, che nel 1818, riprende le pubblicazioni[9]. Si è già anticipato che la nuova collana, Edizione dei Classici Italiani del XVIII secolo, si poneva nel solco della prima serie[10] e veniva affidata alla direzione dello stesso Reina, che ne scrive il manifesto programmatico[11].

Il clima politico, ormai affermatasi la Restaurazione, era del tutto modificato rispetto a quello della Milano napoleonica, e modificate erano anche le sollecitazioni culturali e letterarie. Anche il ruolo della Biblioteca Braidense come laboratorio di edizione dei classici non era più quello del primo decennio del secolo. Nonostante la presenza, in biblioteca, degli stessi letterati che avevano animato la prima serie della Collezione de' Classici Italiani, era venuta meno l'attività editoriale collegiale, e le questioni ecdotiche che quella attività sollecitava. La morte di Lamberti aveva di fatto cancellato il ruolo di Brera anche come centro di riflessioni sulla filologia classica.

Robustiano Gironi, dal gennaio 1817 nuovo direttore della biblioteca (dopo esserne stato nominato reggente alla morte di Lamberti), esercitava il suo impegno letterario soprattutto in ambito giornalistico, in particolare con la collaborazione alla «Biblioteca Italiana», della quale nel 1826 assumerà la direzione. Giulio Ferrario, che continuerà la carriera in Braidense (fino a succedere a Gironi come direttore nel 1838), aveva avviato nel 1817 una nuova grande impresa editoriale: la pubblicazione dei 18 volumi di *Il costume antico e moderno* (la cui stampa terminerà nel 1834)[12]. Ottavio Morali e Palamede Carpani, vicedirettori della biblioteca braidense, procedevano individualmente su strade diverse: Morali – dopo l'edizione dell'*Orlando Furioso* – aveva messo in cantiere un dizionario di greco e un'edizione delle *Satire* ariostesche, l'uno e l'altra interrotti dalla morte nel 1826; Carpani, diventato ispettore scolastico nel 1819, redigeva libri destinati alla didattica nelle scuole elementari.

[9] Si è già detto nel primo capitolo che nel 1818 la Società Tipografica de' Classici Italiani aveva ripreso le pubblicazioni per iniziativa di Francesco Fusi, che riaprì la società, associando all'impresa Antonio Fortunato Stella e collaborando poi con Giovanni Resnati.

[10] Sono in particolare le note degli editori, che fanno spesso riferimento ai volumi della prima serie della collezione, a dimostrare che la nuova società intende collocarsi senza soluzione di continuità nel solco dell'attività editoriale precedente. Pochi gli studi sulla seconda serie uscita dalla Società Tipografica de' Classici Italiani. Oltre ai riferimenti che si trovano in Marino Berengo (*Intellettuali e librai* cit., pp. 62-3 e pp. 84-7), occorre segnalare il saggio di Cristina Bolelli, *La seconda serie dei Classici Italiani* (in *Dal* Parnaso italiano *agli* Scrittori d'Italia cit., pp. 69-81). Il «Manifesto d'associazione» alla collezione, che proponeva il progetto editoriale («La Società Tipografica de' Classici Italiani al colto Pubblico»), è stato riprodotto in Cristina Bolelli, *Il Manifesto d'associazione e il progetto dell'«Edizione dei classici italiani del XVIII secolo»*, in *L'officina dei libri, 2011*, Milano, Unicopli, 2011, pp. 203-13.

[11] Ne dà conto Cristina Bolelli in *La seconda serie dei Classici Italiani* (cit., p. 204) e in *Il Manifesto d'associazione* (cit., p. 71).

[12] *Il costume antico e moderno o storia del governo, della milizia, della religione, delle arti, scienze ed usanze di tutti i popoli antichi e moderni provata coi monumenti dell'antichità e rappresentata cogli analoghi disegni dal dottore Giulio Ferrario*, Milano, Dalla tipografia dell'Editore, 1817-1834.

Reina si avvaleva della collaborazione di altri letterati, soprattutto «gravitanti, negli ambienti classicistici dell'epoca, intorno all'opera e alla figura di Vincenzo Monti»[13], uno degli amici di Lamberti di più antica data. Per quanto l'impegno di Monti, all'altezza cronologica della seconda metà degli anni Dieci e nei primi anni Venti, riguardasse in particolare le questioni linguistiche, il grande cantiere della *Proposta di alcune correzioni ed aggiunte al Vocabolario della Crusca* – il cui primo volume era datato 1817 (ma l'uscita era stata nel 1818) – offriva indicazioni, suggerimenti, proposte anche per nuove edizioni dei classici italiani. Venivano sollecitate, in particolare, nuove attenzioni nell'ambito della filologia dantesca, che porteranno all'edizione, già più volte richiamata, del *Convivio* di Dante[14].

Non era un caso, dunque, che il cantiere che era stato in Brera si spostasse nell'ambito delle attività di Monti. Anche Roberto Tissoni riconosceva il ruolo del poeta in questa direzione: dopo aver sottolineato che la sua figura, già nei primi anni del secolo, era «dominante e centrale anche nel campo degli studî italiani», aggiungeva che «la sua autorità andrà costantemente aumentando almeno per un ventennio, fino cioè alla stampa degli ultimi tomi della *Proposta* e oltre»[15].

Ancora rilevante nella programmazione della nuova serie, la scelta linguistica non era più finalizzata alla costruzione di una identità di carattere culturale e politico, quanto piuttosto all'obiettivo di contrastare, secondo il punto di vista montiano, il primato toscano e fiorentino sostenuto da puristi e cruscanti. E tuttavia il carattere moderato delle posizioni di Monti e dei suoi collaboratori, in ambito di lingua, escludeva la produzione dialettale (e con essa le commedie in dialetto di Goldoni), per non venir meno al criterio di non «stampare cose che non fossero dettate nella lingua comune d'Italia»[16].

[13] C. Bolelli, *La seconda serie dei Classici Italiani* cit., p. 70.

[14] Anche in questo caso non ci si soffermerà qui sull'impresa del *Convito* e più in generale sulla filologia dantesca a Milano, cui sono stati dedicati, in anni recenti, vari e approfonditi studi già citati nelle note: sia quello di M. Rodella - G. Frasso, *Pietro Mazzucchelli studioso di Dante. Sondaggi e proposte* (cit.), sia quelli di Angelo Colombo, che delineano ampiamente la storia della filologia dantesca nella Milano di primo secolo: si veda Angelo Colombo, *La philologie dantesque à Milan et la naissance du «Convito»* (cit.); Id., *«I lunghi affanni ed il perduto regno». Cultura letteraria, filologia e politica nella Milano della Restaurazione* (cit.); Id., *Gian Giacomo Trivulzio e il «gran padre della lingua italiana». Filologia dantesca nella Milano della Restaurazione*, in «Libri & Documenti», XL-XLI, 2014-2015, t. I, pp. 35-43. Si veda anche l'ampia introduzione di Angelo Colombo all'edizione critica di Vincenzo Monti, *Saggio diviso in quattro parti dei molti e gravi errori trascorsi in tutte le edizioni del* Convito *di Dante* cit. (su questa edizione, con interessanti riferimenti alla filologia montiana, si può vedere la recensione di Luca Mazzoni, *Su una recente edizione del* Saggio *di Vincenzo Monti intorno al testo del* Convito *dantesco*, in «Lettere Italiane», vol. 65, 2013, 2, pp. 263-70). Id., *Le postille di Vincenzo Monti ai commenti danteschi di Biagioli e Lombardi*, in «Studi sul Settecento e l'Ottocento», a. XVI, 2021 (Dante 2021. Tradizione e fortuna, a cura di Davide Colombo), pp. 61-72.

[15] R. Tissoni, *Il commento ai classici italiani* cit., p. 120.

[16] «Gli editori ai signori associati», in *Commedie scelte di Carlo Goldoni*, 1821, senza indicazione di pagina. Le indicazioni bibliografiche delle opere pubblicate dalla seconda serie della

La delineazione di un canone di «classici» pressoché contemporanei non trovava comunque le sue ragioni nella lingua. Reina, l'autore della «Prefazione» al primo volume della collezione, che si poneva come introduzione a tutta la nuova serie[17], tracciava un sintetico ma puntuale quadro della letteratura italiana del Settecento, dentro il quale metteva in rilievo il valore del pensiero «filosofico» (citando Vico), il rigore delle pagine di storia (con Muratori), le innovazioni portate nel teatro (con Goldoni), il rinnovamento della tragedia (compiuto da Alfieri).

Più che i titoli pubblicati dalla nuova serie della collezione[18], sono interessanti, per il discorso qui condotto, le scelte ecdotiche, perché ormai tutte relative a testi dallo stesso autore consegnati alla stampa, da lui in vari casi sorvegliata.

La struttura dei volumi della collezione dei Classici Italiani del XVIII secolo ricalcava quella della prima serie, ma le caratteristiche delle nuove edizioni vennero subito precisate nella citata prefazione al primo volume della collezione: «Le vite degli Autori saranno brevi, parche le illustrazioni, scelte le lezioni»[19].

Tra gli estensori delle biografie (non firmate e poste ad apertura di volume) figuravano lo stesso Reina, e, a partire soprattutto dai primi anni Venti, Giovanni Gherardini, Giovanni Antonio Maggi, il matematico Gabrio Piola per i testi scientifici[20]. E a loro era anche assegnata la curatela delle edizioni.

I testi messi in pagina si fondavano, anche per questa nuova serie, per lo più su edizioni già apprezzate dagli studiosi, ripubblicate senza fornire altre indicazioni oltre quella dell'edizione di riferimento o quella delle stampe sulle quali era stato condotto un serrato confronto testuale. Quando la possibilità di accedere a una ricca documentazione sul lavoro dello scrittore permetteva di individuare ultime lezioni, affidate a inedite carte autografe o a postille su esemplari stampati, l'edizione proposta veniva arricchita da avvertenze che segnalavano le innovazioni, ed eventualmente la loro messa a testo:

> Per la presente edizione della *Merope* si è seguita l'edizione pubblicata in Verona l'anno *1745* sotto gli occhi del Maffei. Si è però continuamente tenuta a riscontro quella che uscì parimenti in Verona dai torchi dei Giuliari nell'anno *1796*, e che venne fatta su di un esemplare corretto in alcuni luoghi a penna dallo stesso autore[21].

collezione dei Classici Italiani riporteranno solo il titolo del frontespizio con l'anno di uscita, dando per sottinteso il luogo (Milano), chi pubblica (Società Tipografica de' Classici Italiani) e il fatto che gli scritti introduttivi (salvo diverse indicazioni) sono nel primo volume.

[17] Si trattava del primo volume delle *Tragedie di Vittorio Alfieri da Asti*, 1818.

[18] L'elenco dei titoli della collezione, a cura di Virna Brigatti, segue il saggio di C. Bolelli, *La seconda serie dei Classici Italiani* cit., alle pp. 82-4.

[19] [F. Reina], «Prefazione», a *Tragedie di Vittorio Alfieri da Asti* cit., p. XIV.

[20] Una delle caratteristiche della nuova serie era la «significativa introduzione di un vasto numero di contributi scientifici che spaziano dalla matematica all'idraulica, dalla medicina all'economia» (così C. Bolelli, *La seconda serie dei Classici Italiani* cit., p. 74).

[21] *La Merope. Tragedia del Marchese Scipione Maffei, coll'aggiunta del Femia, componimento drammatico di Pier Iacopo Martello*, 1822. Va segnalata la scelta degli editori di aggiungere,

Anche nella stesura delle «Vite», Reina mostrava di prestare attenzione a fonti e documenti storici. In una annotazione nel primo volume degli *Annali d'Italia*, riferendosi al Muratori, sempre Reina precisava che le notizie erano state tratte dalle biografie «scritte dal Soli, dal Brenna e dal Lami, non che da altre di minor conto», dalle «opere del Muratori», ma, «singolarmente», dalle «sue molte lettere inedite, che stanno nella Biblioteca Ambrosiana, e nelle private Librerie del M. G. G. Trivulzio e di F. Reina in Milano»[22].

Le biografie redatte da studiosi attenti alle questioni filologiche richiamavano osservazioni bibliografiche e filologiche, a dimostrazione ulteriore dell'intreccio tra bibliografia e filologia nei primi dell'Ottocento, con particolare riferimento anche alle questioni materiali dei testimoni. Basti a questo proposito un interessante esempio che riguarda i palinsesti della Biblioteca Ambrosiana:

> Naturale riesce a dì nostri la domanda, perchè il Muratori, che svolse tutti i preziosi Codici dell'Ambrosiana, non s'accorgesse de' Rescritti, nè imprendesse a pubblicare, o ricordasse almeno tante cose inedite d'autori greci e latini che serbansi in quella famosa Biblioteca, e delle quali non riportò, giudicandone lievemente, che un solo corrotto frammento dell'Itinerario d'Alessandro Magno nel Vol. III. dell'*Antiquitates Italicae* [...]. I Codici Rescritti appena conoscevansi in quell'età, ed ignota era l'arte di leggerli co' sussidj chimici. Erane riserbata la gloria al sagace ed eruditissimo Dottor Mai, che tanto onora la patria italiana[23].

Annotazioni critiche ed osservazioni ecdotiche specifiche erano poste nell'ultima pagina (o nelle ultime pagine) delle *Vite:* ancora Reina ne offre un esempio, quando, introducendo nel primo volume delle *Tragedie* di Alfieri i caratteri della collana, scriveva:

> Seguiremo l'ortografia del tempo nostro, uniforme; se tolgasi quella delle Tragedie dell'Alfieri, che serbasi quale si volle dall'Autore; come si vedrà nel presente volume. La declamazione teatrale non ancora bastevolmente conosciuta in Italia voleva essere da lui insegnata con quel punteggiare, che le pause, le mezze pause, le reticenze, la rapidità, i passaggi da un senso all'altro, e tutta indicasse la intonazione e la modulazione del verso tragico. Abbiamo perciò seguita l'edizione Parigina delle Tragedie, anco nelle menome cose, laddove non fosse visibilmente scorretta e contraria al metodo dell'Autore; nè altro vi ommettemmo che gli accenti gravi de' monosillabi, che non possono riceverne verun cangiamento di suono nella pronunzia Italiana[24].

alla tragedia del Maffei, *Il Famia sentenziato*, scritto da Pier Iacopo Martello contro lo stesso Maffei, ricorrendo «all'unica e rarissima stampa in 8° dell'anno 1724, che porta la falsa data di Cagliari presso Francesco Anselmo» (ivi, p. XX).

[22] [Francesco Reina], *Vita di Lodovico Antonio Muratori*, in *Annali d'Italia dal principio dell'era volgare sino all'anno MDCCXLIX, compilati da Lodovico Antonio Muratori*, 1818, p. III, nota 1.

[23] Ivi, p. XI nota 2.

[24] [F. Reina], «Prefazione», a *Tragedie di Vittorio Alfieri da Asti* cit., p. XIV.

Il testo citato – con l'idea (controcorrente) che la punteggiatura fosse espressione di una specifica volontà dell'autore, tema caro a Reina fin dall'edizione di Parini, come si è visto nel secondo capitolo – offre la testimonianza di una scelta ecdotica consapevole, intrecciata a una critica testuale interessata a riconoscere le scelte dell'autore e a rispettarle nella nuova pubblicazione.

L'attenzione per le questioni ecdotiche emerge bene anche dalle pagine introduttive al primo volume dei *Drammi di Pietro Metastasio*[25], nelle quali Reina (cui, ancora una volta, pur non essendoci la firma, va ricondotta la curatela[26]) giustificava la scelta dell'edizione di riferimento, ponendo nel contempo in risalto il confronto con le varianti. Vi si leggeva, infatti, che era inevitabile la scelta di ricorrere all'edizione parigina del 1780 «presso la vedova Herissant», perché «fatta dall'abate Pezzana coll'acconsentimento dell'Autore, che gli spedì la correzione di tutti i suoi componimenti poetici»[27]. Reina decideva tuttavia di strutturare in modo nuovo il volume:

> In una cosa ci siamo [...] allontanati dal testo parigino; e questa fu nel disporre i varii componimenti nell'ordine cronologico col quale vennero scritti. In ciò seguimmo l'edizione di Padova degli anni 1810 e segg. (vol. 17 in 8); giacchè non ne parve di tener buona la ragione dell'abate Pezzana, *che non fosse nè opportuno nè necessario di cambiare l'ordine dei componimenti medesimi, al quale il Pubblico si è già per tanti anni assuefatto*. I lettori amano di vedere i principii di un grande autore, e di seguirlo passo passo ne' suoi progressi, e di assistere quasi al successivo sviluppamento dell'ingegno di lui[28].

Non era solo questo a spingere Reina al cambiamento: se la struttura delle precedenti edizioni era funzionale alla contemporanea recitazione in teatro, a distanza di anni «la ragione dei letterati deve andar avanti a quella del Pubblico meno colto»[29]. L'editore sottolineava dunque l'importanza di decidere la modalità di pubblicazione in funzione dei lettori che si vuole raggiungere: e i lettori ai quali erano rivolte le pubblicazioni della collana erano i letterati, non il «Pubblico meno colto»[30].

Ci si aspetterebbe, a questo proposito, un arricchimento degli apparati che riportano le varianti, dando conto di fasi di scrittura in movimento nel corso

[25] [Francesco Reina], «Avvertimento degli Editori», in *Drammi di Pietro Metastasio*, 1820.

[26] Nella nota introduttiva (firmata «Gli editori») che introduceva il primo volume di *Verona illustrata di Scipione Maffei, con giunte, note e correzioni inedite dell'autore*, 1825, si sottolineava l'importante collaborazione di Reina – deceduto in quello stesso anno – e si riconduceva al suo impegno anche la biografia di Metastasio nel volume dei suoi drammi.

[27] [F. Reina], «Avvertimento degli Editori», in *Drammi di Pietro Metastasio* cit., p. V.

[28] Ivi, pp. VI-VII.

[29] Ivi, p. VII.

[30] Anche nella nota «Gli editori» che introduce il primo volume di *Verona illustrata* di Scipione Maffei si sottolineava la volontà di stampare libri che «possano meritare l'approvazione dei culti leggitori» («Gli editori», in *Verona illustrata* cit., p. V).

del tempo e fissate nelle diverse edizioni. La decisione di Reina va invece in direzione contraria:

> Per la stessa ragione di mostrare il talento di Metastasio nelle diverse sue epoche avremmo anco date le *Varianti* de' suoi lavori, come da taluni eravamo richiesti; ma cedemmo al consiglio di que' dotti che ne persuasero di tralasciarle; poichè, se desse sono utili allorchè è incerto quale sia quella a cui l'autore darebbe la preferenza, allora sono un vizioso sovraccarico dell'edizione quando si conosce qual lezione l'autore medesimo tenesse per migliore, e si farebbe gran torto alla sua fama non adottando le sue correzioni[31].

L'osservazione confermava, in un altro contesto, la risposta data da Reina alle obiezioni di Ginguené sull'apparato di varianti delle *Opere* di Parini: posta a testo una lezione, occorre indicare tutte le altre esistenti quando si tratta di varianti alternative, per le quali non è dunque possibile determinare l'ultima volontà dell'autore.

La pubblicazione di una nuova edizione di opere scelte di Parini introduceva, tuttavia, un significativo spostamento di punto di vista: l'apparato di varianti era esplicitamente introdotto sia per riportare le lezioni sulle quali il poeta non aveva espresso la sua scelta definitiva, sia per dar conto del suo laboratorio creativo. Dopo avere affermato di non aver posto «mano al testo originale del *Giorno*, già troppo famoso»[32], Reina dichiarava di avere inserito «a piè di pagina le molte lezioni varie che stanno ne' VII Codici del *Mattino*, nei III del *Mezzogiorno*, nei II del *Vespro* e ne' VII della *Notte*[33], da me posseduti, perché mi parve che que' cangiamenti dal poeta fatti con somma eleganza e maestria dopo la divolgazione del primo testo, servano tutti mirabilmente allo studio della Poetica»[34]. Lo studio delle varianti, dunque, entrava nello studio della poetica e del modo di scrivere di un autore.

Le riflessioni sull'ultima volontà dell'autore e sugli sviluppi della scrittura sembrano essere al centro di tutta l'attività ecdotica di Reina negli anni Venti, che si conclude con la morte nel 1825.

Richiami all'edizione di riferimento, con riflessioni ecdotiche più ampie e nuove, venivano riproposti dall'avviso degli editori che apriva il primo volume della *Verona illustrata* di Scipione Maffei. All'uscita del libro Reina era già morto, ma gli editori, ricordandone i grandi meriti per la realizzazione della collezione, e citando le edizioni da lui curate[35], riconducevano a lui, esplicitamente,

[31] [F. Reina], «Avvertimento degli Editori», in *Drammi di Pietro Metastasio* cit., pp. VII-VIII.

[32] Francesco Reina, «Avvertimento», in *Opere di Giuseppe Parini pubblicate per cura di Francesco Reina*, 1825. Reina ricorda anche, nelle righe immediatamente precedenti, di avere ceduto troppo, nella scelta dei testi da inserire nella sua precedente edizione delle *Opere* di Parini, alle insistenze di Luigi Cerretti, poi pentendosene (ivi, p. XXXVII).

[33] Attualmente del *Mezzogiorno* si conoscono due quaderni e uno solo del *Vespro*.

[34] F. Reina, «Avvertimento» cit., pp. XXXVII-XXXVIII.

[35] «Ma poichè ci è occorso di nominare questo distinto nostro concittadino, non ha guari mancato a' vivi, siaci permesso di rendere questo luogo testimonianza degli insigni suoi

anche le scelte per la pubblicazione dell'opera di Maffei. Le pagine introduttive sottolineavano dunque che l'edizione era stata condotta «principalmente» sui «consigli che all'intraprendere la presente ristampa ci diede il ch. Signor avvocato Reina, il quale avendone dapprima fatta conoscere l'esistenza dell'esemplare postillato del Maffei, s'adoperò ancora onde ne potessimo profittare»[36], e valorizzavano l'importanza di stampare per la prima volta i risultati della revisione compiuta dall'autore, dopo la stampa:

> Il marchese Maffei [...] aveva divisato di dar fuori prima di morire un'emendata edizione della grande sua opera. A quest'effetto egli riempiè un esemplare in foglio della stampa originale del *1732* di postille [...]. Essendoci quindi giunta notizia come un manoscritto di tanto pregio gelosamente si conservasse presso il marchese Antonio Maffei discendente del marchese Scipione, non tralasciammo nè cure nè spese onde ci fossero comunicate le correzioni e le note che leggevansi in margine al mentovato esemplare, ed alfine vedemmo adempiuto il nostro desiderio[37].

Uno degli aspetti più innovativi delle osservazioni ecdotiche riportate nella *Verona illustrata* (anche in questo caso frutto del lavoro di Reina) riguardava la rappresentazione delle postille, da predisporre «in maniera che gli studiosi ne potessero trarre vantaggio senza confusione alcuna»[38]. Maffei, infatti, «non avea già disposte le sue correzioni ed aggiunte in maniera che l'esemplare potesse senz'altro mandarsi alle stampe»[39], ma aveva posto correzioni e osservazioni «di mano in mano che gli si suggerivano alla mente, riserbandosi a digerirle in più opportuna foggia, quando avesse dovuto dar fuori la nuova edizione»[40]. Scrivevano ancora gli editori:

meriti, e di sdebitarci ancora in parte degli obblighi di gratitudine che ci corrono a suo riguardo. Giacchè se il Reina [...] fu a moltissimi cortese de' suoi lumi, e de' rari e preziosi libri ch'egli radunò nella cospicua e celebrata sua biblioteca, a noi fu particolarmente largo di pareri e d'aiuto nelle grandiose imprese delle edizioni de' Classici italiani da noi assunte. Così nella prima edizione egli prestò indefessa cura alla ristampa del Gelli ed a quella del Furioso: nella seconda poi, oltre all'avere dettato il Manifesto con cui venne annunziata, scrisse la generale prefazione che va innanzi all'Alfieri, delle cui opere volle rivedere le stampe, la quale briga si prese per quelle del Parini e del Varano. Compose poscia in acconcia maniera le Vite di questi due poeti, non che di F. M. Zanotti, del Muratori, del Metastasio e del Denina, avendoci anzi procacciate le giunte inedite delle *Rivoluzioni d'Italia* che nobilitano la nostra edizione di quest'opera. [...] Ove poi la morte non lo avesse così presto tolto dal mondo, certamente ci avrebbe date le raccolte de' poeti lirici, de' prosatori, ec., ch'egli aveaci promesso, ed intorno alle quali avea di già lavorato» («Gli editori», in *Verona illustrata di Scipione Maffei* cit., pp. VIII-IX).

36 «Gli editori», in *Verona illustrata di Scipione Maffei* cit., pp. VII-VIII.

37 Ivi, p. VI.

38 *Ibidem*.

39 Ivi, pp. VI-VII.

40 Ivi, p. VII.

> In conseguenza se ci è stato facile l'innestare nel testo le correzioni già dall'Autore preparate, non potemmo fare sempre lo stesso per le aggiunte, delle quali alcune dovemmo collocare a piè di pagina, o rispingere al fine dell'articolo, come, p. e., venne fatto a c. 275 del vol. 3°. Quelle postille che non presentavano che un senso oscuro od imperfetto vennero affatto tralasciate. E siccome non di rado trovammo de' brani del testo segnati con tratto di penna pel lungo della pagina, o vero nel margine, indizio quasi sicuro dell'intenzione ch'avea l'Autore di farvi dei cambiamenti, ci demmo così premura d'avvertire a suoi luoghi tale circostanza[41].

Anche considerazioni come queste confermano il consolidamento di un nuovo sguardo ecdotico, nato e sviluppato con la riproposta di testi per i quali è possibile individuare e seguire il percorso di scrittura, o di revisione, dell'autore, e sulla base dei testimoni disponibili predisporre nuove edizioni.

A questo nuovo sguardo si accompagnava la volontà, manifestata espressamente, di prestare un'attenzione particolare alla correttezza dei testi, come sottolineava una significativa dichiarazione presente nella nota introduttiva degli editori al primo volume delle *Opere* di Antonio Cocchi. Vi si invitavano i lettori a confrontare i testi usciti nelle singole edizioni con quelli della raccolta della collezione dei Classici Italiani, e a riconoscere «una più diligente disposizione e correzione del testo, che è la parte a cui specialmente indirizziamo le nostre cure con tanto maggiore impegno, dacchè alla giornata ci accorgiamo che il colto Pubblico si degna distinguere i nostri lavori da quelli che a più segni si palesano condotti dal solo amor del guadagno»[42].

Confermava il nuovo contesto ecdotico una lettera/relazione di Robustiano Gironi, con la quale il direttore di Brera, il 20 ottobre 1825, informava il Governo sul valore della collezione della Società Tipografica de' Classici, in funzione del finanziamento richiesto dalla Società. Per permettere che la supplica venisse accolta, Gironi sottolineava i pregi della seconda serie rispetto alla prima, scrivendo che la Società Tipografica «va dunque benemerita dalla Italia per la buona letteratura da essa coraggiosamente e senza vana pompa di parole o di manifesti promossa» e che dunque «Essa merita perciò d'essere incoraggiata»[43]. Pur dentro un tono encomiastico, alcune osservazioni poste all'attenzione permettono di delineare l'importanza delle scelte editoriali compiute:

> La seconda [collezione], quella cui si riferisce l'anzidetta Supplica, comprende i Classici Italiani del secolo XVIII. Essa è assai più pregevole della prima, non tanto per l'esecuzione tipografica, quanto per la scelta delle opere e per l'importanza delle materie. Al pari dell'altra viene assistita da uomini ne' quali

[41] *Ibidem*.

[42] «A' lettori la Società Tipografica de' Classici Italiani», in *Discorsi e lettere di Antonio Cocchi*, 1824, (senza indicazione di pagina, ma p. VI). Ne era autore Francesco Reina o Giovanni Gherardini.

[43] Lettera/relazione di Robustiano Gironi al I. R. Governo, del 20 ottobre 1825, in Archivio di Stato di Milano, Studi Moderni 241, carta 1r e 1v.

> tutte concorrono le qualità necessarie pel buon successo di tanta impresa. [...] di alcune opere essa non ha già fatta una semplice ristampa, ma un'edizione totalmente nuova, sì pei miglioramenti del testo, e sì ancora per le moltissime cose o aggiunte o supplite. Tale è fra le altre la sua edizione della Verona illustrata del Maffei. La Società dagli eredi di quell'illustre Scrittore ha fatto a carissimo prezzo l'acquisto di un Codice in cui quest'opera stata era dallo stesso Maffei presso che totalmente rifatta. Questa posteriore edizione ha perciò fatto cadere presso che nell'oblio l'antecedente[44].

Se Morali, nella sua edizione dell'*Orlando furioso*, aveva affermato la coincidenza tra le lezioni a stampa del 1532 e l'ultima redazione d'autore, e dunque la necessità di riprodurre il testo che l'autore aveva sorvegliato durante la stampa, i collaboratori dei Classici Italiani del XVIII secolo, e in particolare Reina riflettendo sulle nuove redazioni di Parini rimaste in sospeso, o sugli esemplari postillati dagli autori, proponevano nuove modalità di riproduzione e di interpretazione delle lezioni varianti.

Forse su sollecitazione di Reina, o forse perché il contesto editoriale favoriva scelte più consapevoli, negli stessi anni altri collaboratori della seconda serie de' Classici Italiani misero in risalto l'importanza di porre nuove domande ecdotiche, cercando di dare una risposta. E così facendo approfondirono sia le questioni legate alla pubblicazione degli scrittori del passato e dei contemporanei, sia quelle relative allo studio delle stampe e delle carte d'autore.

2. Giovanni Gherardini e l'edizione delle *Opere* di Tasso

Cristina Bolelli sottolinea esplicitamente che, per la cura e l'edizione dei testi della nuova serie della Società Tipografica de' Classici Italiani, Reina si avvaleva di un «gruppo di letterati [...] gravitanti, negli ambienti classicistici dell'epoca, intorno all'opera e alla figura di Vincenzo Monti»[45]. Un gruppo, come lo aveva definito Bizzocchi, «omogeneo ed organizzato sotto l'autorevole direzione del Monti»[46], i cui membri collaboravano al cantiere della *Proposta di alcune correzioni ed aggiunte al Vocabolario della Crusca*. Le figure di spicco erano Giovanni Gherardini (letterato già affermato sia per i suoi studi sia per le sue opere teatrali), Giovanni Antonio Maggi (che diventerà il più stretto collaboratore di Vincenzo Monti dall'inizio degli anni Venti, soprattutto dopo la morte di Giulio Perticari), Felice Bellotti (ormai apprezzato traduttore dei tragici greci).

Gherardini[47] condivideva con Monti uno spiccato interesse per lo studio della lingua (dentro il quale si collocava l'avversione nei confronti del purismo), e

[44] *Ibidem*.

[45] C. Bolelli, *La seconda serie dei Classici Italiani* cit., p. 70.

[46] Roberto Bizzocchi, *La «Biblioteca italiana» e la cultura della Restaurazione (1816-1825)*, Milano, Franco Angeli, 1979, p. 93.

[47] Giovanni Gherardini (1778-1861), dopo la laurea in medicina, si dedicò alla letteratura, sia come autore di testi teatrali (*La gazza ladra* fu musicata da Rossini nel 1817), sia come tra-

già negli anni Dieci aveva pubblicato *Voci italiane ammissibili benché proscritte dall'elenco del sig. Bernardoni*[48]; e coltivava i propri interessi letterari e linguistici nella curatela di numerose opere della collezione dei Classici Italiani del XVIII secolo. Erano sue la biografia di Goldoni (*Commedie scelte*, 1821), di Gasparo Gozzi (*Opere scelte*, 1821-1822), di Francesco Algarotti (*Opere scelte*, 1823), di Antonio Cocchi (*Opere*, 1824); e sue le cure di varie raccolte: *Raccolta di melodrammi serii scritti nel secolo XVIII* (1822), *Raccolta di tragedie scritte nel secolo XVIII* (1825), *Raccolta di melodrammi giocosi scritti nel secolo XVIII* (1826), *Raccolta di Apologhi scritti nel secolo XVIII* (1827)[49].

Nelle edizioni dei testi degli scrittori del XVIII secolo date alle stampe da Gherardini non ci sono riferimenti significativi al piano testuale, poiché venivano seguite, con fedeltà, le lezioni di stampe già esistenti. Un'osservazione sulla punteggiatura, a proposito del testo di Algarotti (collocata in una nota introduttiva firmata «Gli Editori», che potrebbe essere di Gherardini, ma anche di Reina), suggeriva tuttavia un'indicazione ecdotica e metodologica più generale, che, collocandosi dentro il quadro sopra tracciato per le edizioni curate da Reina, confermava il carattere di tutta la collezione:

> Che se ad alcuni paresse, aver noi talvolta seguíto un sistema ortografico lontano da quello che oggidì comunemente si usa (per esempio: *gli* in vece di *li*, *quegli* in vece di *quelli*, ec. ec.), avvisiamo che tale essendo, dietro le vestigie degli Antichi, l'abituale maniera di scrivere dell'Autore, non abbiamo creduto che a noi s'appartenesse l'introdurre in questa parte verun cambiamento; essendo sconcia cosa che uno stampatore s'arroghi d'alterare in qual modo si sia le altrui scritture. Forse altri sarà d'altro avviso; ma noi ci siamo fatto un severo precetto di queste parole del Petrarca: *Improbe facit qui in alieno libro ingeniosus est*[50].

L'attenzione filologica di Gherardini si sarebbe invece manifestata pienamente nella curatela delle *Opere di Torquato Tasso*, appartenenti a una nuova collana della Società Tipografica: Edizione delle opere classiche italiane, che aveva l'o-

duttore (del 1817 è anche la traduzione e il commento del *Corso di letteratura drammatica* di August W. Schlegel), sia come editore di numerosi volumi di classici, in particolare, negli anni Venti, per la Società Tipografica de' Classici Italiani. Interessato alla lessicografia fin dagli anni Dieci, pubblicò tra gli anni Trenta e i Cinquanta *Voci e maniere di dire italiane additate ai futuri vocabolaristi* (1838-40), *Lessigrafia italiana* (1843), *Supplimento ai vocabolari italiani* (1852-57).

48 Giovanni Gherardini, *Voci italiane ammissibili benché proscritte dall'elenco del sig. Bernardoni*, Milano, Maspero, 1812.

49 Le varie curatele di Gherardini sono segnalate in C. Bolelli, *La seconda serie dei Classici Italiani (1818-1839)* cit., p. 79, nota 29 (che prosegue a p. 80).

50 «A' Signori Associati. Gli Editori», in *Opere scelte di Francesco Algarotti*, 1823, s.i.p. (ma p. IV). La «Vita di Francesco Algarotti», non firmata, viene attribuita, dagli editori, a «una delle colte persone che ne assistono co' loro consigli» (*Ibidem.*): quasi certamente Gherardini (cfr. C. Bolelli, *La seconda serie dei Classici Italiani* cit., p. 79, n. 29). La citazione ripresa da Petrarca (*Senili*, libro II, epistola 1) era di Marziale (*Ad lectorem epistula*, in *Epigrammatum*, liber I).

biettivo di riproporre, con importanti innovazioni testuali, le pubblicazioni già uscite nella serie dei Classici Italiani del 1802-1814[51]. I cinque volumi delle *Opere*, usciti tra il 1823 e il 1825, raccoglievano *La Gerusalemme liberata* (volumi 1-2), i *Discorsi del poema eroico e lettere poetiche dello stesso e d'altri particolarmente intorno alla Gerusalemme* (vol. 3), *L'Aminta e rime scelte* (vol. 4), *Prose scelte* (vol. 5).

Anche la decisione di riprendere in una nuova edizione le varie opere di Tasso, in particolare quelle poetiche, può essere stata sollecitata dall'edizione dell'*Orlando furioso* curata da Ottavio Morali e da quella delle *Rime* petrarchesche di Marsand. Già nel 1818, nel presentare ai lettori una nuova stampa della *Gerusalemme liberata*, lo stampatore-editore Giuseppe Molini aveva auspicato che «qualche paziente erudito si accingesse con sana critica a fare per il nostro autore quel medesimo lavoro che il Lombardi già fece per Dante, che il Signor Morali ha ora fatto per l'Ariosto, e che il mio dotto amico il Sig. Marsand, sta facendo al presente per il Petrarca. Così sarebbe una volta stabilito qual testo dovesse seguirsi nella ristampa dei quattro Padri dell'Italiana Poesia, stati tante volte sfigurati dagli editori»[52].

All'uscita, nel 1823, dell'edizione della *Gerusalemme liberata* della Società Tipografica de' Classici Italiani, Giovanni Antonio Maggi, in una recensione pubblicata sulla «Biblioteca Italiana», metteva in risalto i problemi del testo di Tasso:

> E certamente fra le sciagure che perseguitarono il terzo grand'Epico non fu ultima quella che il suo poema non sia stato pubblicato per opera sua; ma che, mentre ei traeva in carcere infelicissima vita, altri non contento di rapirgli l'utile de' suoi letterarj sudori lo stampasse incompiuto, lacero e guasto su di un originale scorretto[53].

Nell'ampia introduzione non firmata – per quanto formalmente riconducibile «agli editori», secondo la formula altre volte utilizzata, ma di Giovanni Gherardini, almeno nella parte filologica (nelle ultime righe si legge «alla presente edizione si è compiaciuto di soprintendere il sig. Giovanni Gherardini; e da lui riconosciamo i miglioramenti che v'abbiamo arrecato»[54]) – si dava conto delle

[51] Le opere di Tasso erano già state pubblicate dalla Società Tipografica, e in particolare la *Gerusalemme liberata* era uscita in due volumi, per cura di Robustiano Gironi, nel 1804. Nelle prime righe dell'avviso introduttivo della nuova edizione, «A' lettori», gli editori – e con loro Gherardini – sottolineavano di aver seguito «la nostra edizione antecedente per ciò che risguarda la forma, e, in generale, la distribuzione delle materie, ce ne siamo del resto dipartiti ogni volta e ogni dove ne parve che si potesse far meglio» («A' lettori», in *La Gerusalemme liberata di Torquato Tasso*, 1823, p. V).

[52] Giuseppe Molini, «Al Sig. Cavaliere Lapo de' Ricci», in Torquato Tasso, *La Gerusalemme Liberata*, Firenze Molini, 1818, p. VII. L'edizione stampata da Molini esce dopo l'edizione di Morali dell'*Orlando furioso*.

[53] G. A. M. [Giovanni Antonio Maggi], *Opere di Torquato Tasso*…, in «Biblioteca Italiana», VIII, t. XXXII, 1823, p. 310.

[54] «A' lettori», in *La Gerusalemme liberata di Torquato Tasso* cit., p. XXXVI. In una breve biografia di Giovanni Resnati, scritta da Giovanni Antonio Maggi e rimasta inedita fino al suo ritrovamento da parte di Giovanni Biancardi (che la pubblica in Giovanni Biancardi,

vicende della stampa del testo della *Gerusalemme*, della situazione dell'edizione di riferimento, della necessità di controllarne le lezioni.

Riconosciuto, infatti, come migliore di ogni altro dato alle stampe, il testo proposto dall'edizione uscita nel 1794 presso Bodoni (condotta sulla base del lavoro di Pier Antonio Serassi, il cui obiettivo, non raggiunto per la sopraggiunta morte, era «ridurre la *Gerusalemme* alla sua vera e genuina lezione» partendo dalla edizione mantovana di Francesco Osanna[55]), Gherardini sottolineava con consapevolezza le difficoltà di limitarsi a una stampa sorvegliata solo dallo stampatore:

> Pur conoscendo per prova quanto sia difficile il condurre un'impressione per modo ch'ella riesca perfettamente corretta; e a un tratto considerando che il non avere il Serassi vigilata l'edizione bodoniana poteva esser cagione che vi fosse per avventura trascorso qualche errore, ci parve di non la dover seguitare a chius'occhi, ma sì bene di procedere guardinghi e circospetti, se mai cosa alcuna vi s'incontrasse da richiedere emendazione[56].

Da questa considerazione discendeva la necessità di controlli ravvicinati, introdotti con una ricca serie di esempi riguardanti lezioni nelle quali si possono riconoscere problemi testuali ed errori. Gherardini esercitava la critica testuale sulle stampe della *Gerusalemme*, discutendone singoli passi, con l'obiettivo di individuare non la lezione «migliore», ma quella «originale», non fondandosi su congetture, ma sull'esame della differente tradizione.

Ciò che importa mettere in rilievo, tuttavia, anche esaminando l'introduzione alla *Gerusalemme* edita dalla Società Tipografica de' Classici Italiani, sono gli aspetti teorico-metodologici che investono le questioni filologiche. Le parole di Gherardini confermano che all'altezza dei primi anni Venti l'attenzione a trasmettere con fedeltà il testo dell'autore era ormai entrata stabilmente nella pratica ecdotica; ed era un'attenzione per le diverse fasi di scrittura e per le lezioni riconducibili all'ultima volontà dell'autore.

In questo contesto si consolidava anche la prassi di lasciare una lezione quasi certamente d'autore, benché potesse sembrare errata dal punto di vista grammaticale, piuttosto che correggere senza un'adeguata documentazione. Gherardini annotava, per esempio, di aver lasciato un «gli», nonostante il riferimento femminile («stando alle leggi delle nostre grammatiche [...] si vorrebbe leggere *le*»[57]), «sì perché tutte quante le stampe da noi riscontrate hanno *gli*, e più an-

Il Lament del Marchionn di gamb avert *in un testimone manoscritto finora sconosciuto*, in «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», n. 6, 2021, *online* <https://riviste.unimi.it/index.php/PEML/article/view/15588> (data ultima consultazione 2021-09-02); DOI: https://doi.org/10.13130/2499-6637/15588), si legge: «Collaboratore del Gherardini nella revisione del Tasso, si debbono a lui molti utili rilievi sulla ed[izion]e della Gerusalemme fatta dalla Società de' Classici di cui egli è divenuto l'oracolo, e come tale vien riverito».

[55] Ivi, p. VI.

[56] Ivi, p. VII.

[57] Ivi, pp. XXII-XXIII.

cora perchè di *gli* per *le* si trovano esempi in buon dato appresso de' Classici antichi e moderni, e per fino nel *Decamerone*, che è pure il vangelo de' linguai»[58]. Il rispetto per la scrittura dell'autore, misurata anche sugli usi linguistici degli scrittori dei primi secoli (ciò che permetteva una sottile polemica contro i «linguai» puristi) e dei contemporanei di Tasso, portava con sé un'ulteriore importante sottolineatura sulla necessità di una pratica ecdotica non «arrogante»: «L'emendarlo (ne perdonino gli spiriti forti della letteratura) sarebbe stato per parte nostra quasi forse lo stesso, che partecipare all'arroganza del Ruscelli, il qual fece all'Ariosto que' tanto arbitrarj concieri, che tutti sanno»[59].

Gherardini correggeva, dunque, se necessario, solo quando era assistito dall'aiuto di altre stampe, che gli permettevano di individuare errori nella bodoniana o di chiarire luoghi sui quali probabilmente Serassi non aveva ancora espresso un definitivo riscontro (un esempio è quando l'editore scrive: «La lezione bodoniana non ha senso alcuno»[60]). A sua volta suggeriva (ed applicava) un criterio nuovo, che poggiava, ancora una volta, sull'autorità dello stesso autore:

> E qui ne sia permesso il notare che la *Gerusalemme conquistata* è opera preziosa, se non fosse per altro, per questo almeno, che ne' luoghi sospetti della *Gerusalemme liberata* ella porge lumi assai volte a chiarirli e rintegrarli secondo la mente dell'autore; e appunto da questa face noi teniamo alcuni emendamenti introdotti nella nostra impressione, o la certezza della bontà di varie lezioni ricevute dalla bodoniana e che a primo aspetto parevano dubbie[61].

Con una punta di orgoglio l'editore sottolineava: «Per quanto sappiamo, nessun altro prima di noi s'avvisò di far capo ad un tale sussidio»[62], e indicava con esempi quante volte, appunto, alcune lezioni della *Conquistata* aiutavano a risolvere dubbi nati sui versi della *Liberata*. Qui basti un solo esempio, a proposito dei versi della stanza 73 del Canto secondo, che si chiudono, nella bodoniana, con un punto interrogativo:

> Altre edizioni sono tinte della stessa macchia; non già quella di Casalmaggiore, nè la mantovana, nè la genovese, nelle quali il concetto è esposto, come vuol ragione, affermativamente. Ma perciocchè in queste cose conviene andar cauto e col calzare del piombo, avanti d'acquetarci alla lezione delle stampe preallegate, per quanto acconcia l'avessimo e sincera, interrogammo qui pure il Tasso medesimo nella sua *Gerusalemme conquistata* (C. III, st. 70), e sì ne fu da lui tolto ogni scrupolo[63].

[58] Ivi, p. XXIII.
[59] Ivi, p. XXIII.
[60] Ivi, p. XVII.
[61] Ivi, pp. VIII-IX.
[62] *Ibidem*.
[63] Ivi, pp. XI-XII.

L'importanza sul piano filologico della *Gerusalemme conquistata* è ricondotta a un giudizio critico: «il Tasso nella *Gerusalemme conquistata* fu per avventura men felice poeta, che nella *liberata*, a rincontro si mostrò in quella assai più diligente ed esatto intorno a tutto ciò che si pertiene non pure alle cose della lingua, ma ben anco alla verità storica e geografica, tale essendo il fine più principale per cui egli intraprese quel lavoro»[64].

La *Conquistata* serve tuttavia come conferma di lezioni discusse, non come serbatoio di lezioni da sostituire ogni volta che si presenti un dubbio: di fronte a un verso poco chiaro nella *Gerusalemme liberata*, e non controllabile su quello della *Conquistata*, perché sostituito, Gherardini scriveva: «ne parve tuttavìa non v'essere niun bisogno di dover preferire quest'ultima lezione all'altra ammessa in tutte le stampe della *Gerusalemme liberata*»[65].

Le numerose correzioni di errori di stampa (per esempio la S lunga «tanto facile ad esser presa per un *F* da chi mette poca attenzione al leggere, come è general costume de' tipoteti»[66]) e il controllo delle lezioni permettevano di dare al testo trascritto un maggior grado di correttezza. E tuttavia il numero di lezioni diverse, esibite nelle tante edizioni della *Gerusalemme*, restava molto alto, e per questo Gherardini decideva di corredare l'edizione con un apparato di varianti:

> si trova nell'edizioni anteriori gran numero di *varianti*, cui forse parecchi avrebbero preferite al testo del Serassi, non ci parve soverchia fatica il registrare in su la fine di ciascun volume tutte quelle diversità di lezioni (salvo però le tante evidentemente errate, o consistenti in minuzie da non meritar che se ne tenga nota), da cui si dia campo agli studiosi di considerare i ripetuti cambiamenti che andava facendo il Tasso nel suo poema, onde avvicinarlo sempre più alla perfezione ch'egli aveva in idea, e d'eleggere quelli che più si conformino col loro genio; non assicurandoci per altro d'affermare che molti di essi non sieno per avventura alterazioni arbitrarie che sofferse il testo passando per le mani de' copisti e degl'impressori[67].

La lunga citazione testimonia ulteriormente quanto ormai sia consolidata la sensibilità dell'editore nei confronti del testo «dell'autore» e nei confronti della sua tradizione: nell'apparato della nuova edizione della *Gerusalemme* le lezioni – quando non riconducibili agli errori dei copisti e dei tipografi – sono tutte riportate con l'indicazione della fonte, e sono considerate fasi differenti di una

[64] Ivi, p. XXIV.

[65] Ivi, p. XIX.

[66] Ivi, p. XXXIII.

[67] *Ibidem*. Un apparato di lezioni varianti era già presente nell'edizione del 1804, ma la differenza delle motivazioni è subito evidente, e vale la pena riportarla, anche qui, sebbene si sia già riportata la citazione nel secondo capitolo: «Alla fine di ciascun canto collocate abbiamo le varianti, ma poche, scelte, e quelle soltanto, che o per la loro importanza, o per la notabile loro differenza dal testo da noi seguito ci parve meritassero di non andarne dimenticate» ([Robustiano Gironi], «Prefazione», in *Gerusalemme liberata di Torquanto Tasso, con annotazioni*, Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani, 1804, p. XXVIII).

scrittura *in progress*, da considerare per vedere l'impegno correttorio di Tasso. Un impegno dettato dalla volontà di raggiungere il risultato più alto (e, per dirla in termini di Gianfranco Contini, di continuare a sviluppare una dinamica «approssimazione al valore»[68]).

L'innovativa riflessione sembra non cancellare del tutto l'idea di un apparato di varianti utile al lettore per scegliere la lezione a suo dire migliore. È lo stesso Gherardini, nel 1824, parlando della propria edizione della *Gerusalemme*, a scrivere: «nè per altro fine ci pigliammo la briga di raccogliere tutto quel fascio di lezioni diverse che si veggono nel nostro catalogo, se non appunto perchè ognuno a sua posta elegger potesse le più confacenti al proprio genio: essendo i genj degli uomini sì discordanti, che a qualunque di quelle tante lezioni avessimo data la preferenza, non saría mancato giammai chi altra lezione avrebbe voluto»[69].

In realtà, tuttavia, gli interlocutori cui fa riferimento Gherardini sembrano essere ormai gli studiosi che possono contestare le sue scelte muovendo da altre ipotesi filologiche. L'osservazione dell'editore, infatti, nasceva in riferimento a un articolo uscito nel 1824 in *Memorie di religione, di morale e di letteratura*, nel quale Celestino Cavedoni, bibliotecario della Biblioteca Estense di Modena, cultore di letteratura e filologia greca (oltre che esperto di numismatica), avanzava una serie di osservazioni sulle lezioni della *Gerusalemme*, frutto, in particolare, della collazione tra due codici manoscritti, almeno uno dei quali noto ma a quell'epoca non entrato ancora nelle collazioni per le edizioni del poema di Tasso[70].

Il confronto con le note di Cavedoni – il quale, per altro, discutendo nel 1819 le lezioni di un passo di Pindaro in un articolo dei bolognesi *Opuscoli letterari*, aveva sostenuto l'importanza di fondare sui codici le proprie argomentazioni: «*illi profecto non sunt attendendi, qui nullo Codicum praesidio, marte suo vulgatae lectioni novas sufficiunt voces*»[71] – porta Gherardini a riaffermare, per i passi dubbi e corrotti, l'importanza di individuare la volontà dello scrittore nella coincidenza di carte autografe e *Gerusalemme conquistata*:

[68] Inutile andare oltre un veloce richiamo alla notissima riflessione di Gianfranco Contini introdotta in *Come lavorava l'Ariosto*. Lo scritto, pubblicato nel 1937 e riconosciuto punto di avvio della critica delle varianti, è raccolto definitivamente in Gianfranco Contini, *Esercizî di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 232-41.

[69] [Giovanni Gherardini], «A' lettori», in *Discorsi del poema eroico e lettere poetiche dello stesso e d'altri particolarmente intorno alla Gerusalemme*, Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani, 1824, pp. XX-XXI.

[70] Celestino Cavedoni, *Osservazioni sopr'alcune varie lezioni della Gerusalemme Liberata*, in *Memorie di religione, di morale e di letteratura*, IV (1822) e VI (1824). Nel 1825 (n. VIII) esce un ulteriore articolo nel quale Cavedoni prende in esame l'edizione fiorentina stampata da Molini nel 1823. Su questa e sulle osservazioni di Molini si veda *infra*, p. 221 e ss. Per una breve ma precisa bio-bibliografia di Celestino Cavedoni si veda la voce di Fausto Parente, «Cavedoni, Venanzio Celestino», in *DBI*, vol. 23, 1979, *ad vocem*.

[71] *Iosepho Baraldi, R. Atestinae Bibliothecae Praefecto Alteri, Coelestinus Cavedoni S. D.*, in *Opuscoli letterari*, tomo secondo, Bologna, per Amnesio Nobili, 1819, pp. 254-7, la citazione a p. 256.

> nella *Gerusalemme conquistata* C. IX, st. 73, si legge parimente = *e non l'inghiotte* = ; e questa autorità, aggiunta alla concordanza dell'autografo, non invano potrebb'essere contrapposta alle ragioni addotte dal sagacissimo Critico in sostegno della lezione delle copie manoscritte[72].

Poco prima Gherardini aveva sottolineato che l'autorità del manoscritto autografo «fa certamente gran contrappeso all'autorità che dar si volesse a quanti antigrafi si potessero citare»[73].

Se dunque ciascuno può scegliere secondo il proprio «genio», l'editore deve invece scegliere secondo criteri fondati su argomentazioni filologicamente documentabili, per mettere a testo la volontà del poeta.

Questo obiettivo era ampiamente posto in risalto anche presentando i testi teorici, raccolti nel terzo volume delle *Opere* di Tasso – *Discorsi del poema eroico e lettere poetiche dello stesso e d'altri particolarmente intorno alla Gerusalemme* – che, nell'«Avviso al lettore», ospitava anche le riflessioni in risposta a Cavedoni delle quali si è appena detto. Anche la scelta di sostituire i *Discorsi dell'arte poetica* (scritto che apriva il terzo volume nell'edizione del 1804 della Società Tipografica) con i *Discorsi del poema eroico* era compiuta per rispettare la volontà dell'autore.

> è noto che que' *Discorsi* furono stampati dal Licino l'anno 1587 senza saputa dell'Autore, il quale non solo si tenne grandemente offeso di questo tratto, ma di poi, avendoli molto ampliati, e, di tre che erano, accresciuti infino a sei, li fece egli medesimo imprimere l'anno 1594 in Napoli dallo Stigliola. Laonde se dee tenersi per sacra la volontà de' defunti, crediamo che niuno disapproverà l'aver noi lasciato da banda ciò che fu rifiutato dal Tasso, per sostituirvi quello ch'egli medesimo pubblicò [...][74].

La stampa napoletana fu tuttavia «imbrattata» di numerosi errori[75], per cui «il Tasso ne fece acerbi lamenti, e, a rimediare almeno in parte a tanto strazio, inviò allo Stigliola un lungo *errata-corrige* da porre in fine a' *Discorsi*»: ma l'*errata* non venne mai allegato ai volumi, e, essendo perse le sue tracce, non venne mai utilizzato per le edizioni successive alla napoletana, che riprodussero pressoché fedelmente il testo del 1597, e con questo le lezioni ancora molto scorrette. I problemi testuali dei *Discorsi del poema eroico* erano difficilmente risolvibili per congettura, ma il ritrovamento, in Biblioteca Ambrosiana, e la successiva pubblicazione dell'*errata corrige* predisposto da Tasso[76], offriva all'editore un elemento

[72] [G. Gherardini], «A' lettori», in *Discorsi del poema eroico* cit., p. XXXII.

[73] Ivi, p. XXXI.

[74] Ivi, p. VI.

[75] «Lo stampatore napoletano imbrattò di tanti e sì strani errori quel libro» (ivi, pp. VI-VII).

[76] L'errata corrige venne ritrovato da Pietro Mazzucchelli, che lo pubblicò in *Lettere ed altre prose di Torquato Tasso raccolte da Pietro Mazzucchelli*, Milano, Giuseppe Pogliani, 1822.

nuovo: «dopo due secoli e più che il Tasso dimandava carità per la sua fama, or finalmente a sì giusta dimanda sarà fatta ragione»[77].

Le indicazioni dell'*errata* non segnalavano però tutti gli errori e spesso le lezioni ripristinate non erano del tutto corrette[78], così che molti problemi testuali rimasero aperti: «Ad altri partiti ne bisognò dunque appigliarci, a fine di ridurre la nostra stampa a tal bontà di lezione da provvedere a un tratto alla fama del Tasso ed all'uso degli studiosi», scriveva l'editore[79]. E tra gli strumenti introdotti a questo scopo venne utilizzato, almeno per i primi tre discorsi, il confronto con i *Discorsi dell'arte poetica*, poiché la loro stampa, sebbene uscita senza l'autorizzazione dell'autore, si rifaceva a un autografo e poteva quindi suggerire la correttezza delle lezioni presenti nella stampa napoletana o nell'errata. Era la stessa scelta, applicata alle pagine in prosa, che aveva spinto Gherardini a confrontare le lezioni della *Gerusalemme liberata* con quelle della *Gerusalemme conquistata*: cercare in edizioni diverse pubblicate dall'autore, o da altri su autografi dell'autore, la lezione più vicina alla volontà autoriale.

Così facendo, annotava Gherardini, «ne riuscì di reintegrare in più luoghi il testo, ed evitammo eziandío d'accettare alcuni cambiamenti di parole o di sintassi che far vi piacque agli editori di Firenze e di Venezia contro all'intenzione, come è verisimile, dell'Autore»[80].

Un secondo strumento indicato nella premessa ai *Discorsi* era la congettura, definita la facoltà «che ad ogni editore è data dalla Critica»[81]: e tuttavia Gherardini invitava a introdurre con cautela le proprie innovazioni, per non toccare «la maniera con cui suole il Tasso maneggiare la lingua e lo stile»[82], suggerendo di lasciare il testo «nell'antica forma», qualora non fosse possibile «emendare senza notabile alterazion di parole, od a cose incerte e disputabili»[83]; e aggiungeva di riportare piuttosto la possibile correzione in «brevi noterelle a piè di pagina»[84].

La stessa cautela era introdotta a proposito dei criteri emendatori delle *Lettere poetiche* che seguono i *Discorsi*, benché i problemi fossero minori: ma è interessante citare l'editore quando sottolinea che il filo che gli ha permesso di uscire dal «labirinto» delle questioni testuali gli fu offerto «dalla Critica» –

77 [G. Gherardini], «A' lettori», in *Discorsi del poema eroico* cit., p. VIII.

78 «non sapremmo se per incuria di copista o per disattenzione del tipoteta» sembrava «più biasimevole che non è l'errore trascorso» (ivi, p. IX).

79 Ivi, p. X.

80 Ivi, p. X.

81 Ivi, p. XI.

82 *Ibidem*.

83 *Ibidem*.

84 Ivi, pp. XI. Meriterebbe un approfondimento la successiva indicazione di aver voluto modificare la punteggiatura, «giacchè nella stampa napoletana le virgole e i punti furono piuttosto buttati dentro dal caso, che ordinati dal giudizio» (*ibidem*): il problema della punteggiatura, ricorrente in ogni nota introduttiva di Gherardini e di altri editori, tocca un tema centrale: quello dell'adeguamento dell'interpunzione alle consuetudini dell'epoca dell'editore, come si è già sottolineato in altre occasioni.

che a quell'altezza cronologica, e nell'uso che ne faceva anche Monti, indicava in particolare (soprattutto se unita all'aggettivo «sana») la pratica filologica – e dalle congetture («l'acuto ingegno») «d'un nostro erudito e prezioso amico, il signor G. A. Maggi»[85]. Era anche questa una testimonianza dell'importanza del circolo montiano nella messa a punto ecdotica dei testi in pubblicazione dalla Società Tipografica de' Classici Italiani, e della rete di rapporti che gravitavano intorno alle Società.

Sono numerose le osservazioni filologiche di Gherardini, ed è utile richiamare quelle che riguardano le *Lettere poetiche*. Nel confronto tra le diverse edizioni che hanno trasmesso il testo, l'editore sceglie, come riferimento per la sua stampa, la *princeps* uscita a Venezia nel 1587 – «infino a tanto ch'ella poteva esserci di guida»[86] – perché, nonostante i tanti errori (che comunque vi sono presenti: ma lo sono ancor più nell'edizione fiorentina del 1724, per quanto celebrata per le cure di «monsignor Bottari»[87]), conservava l'*usus scribendi* di Tasso, garanzia di una scrittura autoriale da rispettare in tutti i suoi aspetti, perché l'editore ha «l'obbligo» di non intervenire:

> principalmente ivi solo è conservata la maniera dell'Autore, il quale si compiaceva, come avvezzo al linguaggio della poesía, nel mozzare assai voci, nella frequenza degli apostrofi, in certe uscite di verbi ch'altri stimerebbero non affarsi alla prosa, ed in simili vezzi che non s'appartiene a noi di laudare o riprendere, ma che ad ogni editore corre l'obbligo certamente di non toccare in parte veruna [...][88].

L'intervento ecdotico di Monsignor Bottari veniva censurato da Gherardini, proprio per la sua scarsa attenzione alla volontà dell'autore: «monsignor Bottari non si fece coscienza di cambiar quello che non andavagli a' versi, e di rimodernare e tirare il resto a quella forma ch'egli tenea per la sola da usarsi, quasi che l'Italia lo avesse deputato a dar l'orma ad un tanto maestro»[89].

Dopo le riflessioni introdotte nella cura dei primi volumi delle *Opere* di Tasso, Gherardini non ha dubbi sulle scelte ecdotiche da compiere per la stampa dell'*Aminta* e delle *Rime* (nel quarto volume previsto nello stesso anno dei *Discorsi*, il 1824).

Prima di soffermarsi, tuttavia, sul volume quarto delle *Opere*, appunto quello dell'*Aminta* e della scelta di rime, è interessante rilevare che una precedente edizione dell'*Aminta* era già stata proposta dalla Società Tipografica de' Classici Italiani nel 1822, come prima pubblicazione della nuova collana Teatro scelto antico e moderno. Le motivazioni dell'iniziativa – la volontà di «far meglio

[85] Ivi, p. XV.

[86] *Ibidem*.

[87] Il riferimento è alle *Opere* di Tasso pubblicate, per la cura di Giovanni Bottari, a Firenze, nel 1724, con i tipi di Tartini e Franchi.

[88] [G. Gherardini], «A' lettori», in *Discorsi del poema eroico* cit., p. XIV.

[89] Ivi, pp. XIV-XV.

conoscere i pregi dell'italiano teatro» e di offrire «componimenti [...] che ancora possono riuscire di lettura aggradevole»[90] – erano poste in luce nella «Prefazione degli editori», lo scritto introduttivo a tutta la collana che precedeva il frontespizio dell'*Aminta*.

La prefazione fa risaltare, di nuovo, il legame dei responsabili e degli editori della Società Tipografica (e di Gherardini in particolare) con Vincenzo Monti. Quando infatti, tracciando la storia del teatro tragico italiano, si arriva ai testi montiani, gli editori sottolineano con orgoglio: «ci è sommamente gradito l'annunziare, siccome lo stesso chiarissimo poeta si degnerà comunicarci alcune sue correzioni inedite che renderanno pregevole sopra d'ogni altra la nostra edizione»[91]. Nella più specifica prefazione all'*Aminta* si leggeva:

> Si è giudicato opportuno di far precedere anche alla nostra impressione lo splendido Carme che il signor cavaliere Vincenzo Monti scrisse in nome del Bodoni, e che leggesi in fronte all'*Aminta* parmense[92]. Anzi questo sommo poeta ha voluto crescere un nuovo lustro alla presente edizione col fare negli ammirabili suoi Sciolti alcuni cangiamenti, che si è degnato di comunicarci[93].

Nella collana teatrale, destinata alla lettura più che allo studio (come la stessa prefazione generale ricorda, definendo i libri in programma «di bella ed amena lettura, stampati in forma tale che non impaccino il tavolino dell'elegante dama, trovino luogo nella valigia del viaggiatore, e non siano incomodi compagni di chi ama leggere passeggiando»[94]), l'edizione dell'*Aminta*, per quanto corretta da Gherardini[95], non ha alcuna nota filologica, se non il richiamo all'edizione dalla quale trae il testo, quella pubblicata da Bodoni nel 1789.

[90] «Prefazione degli editori», in *Teatro scelto antico e moderno volume I*, Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani, 1822, p. VII. Il volume ha un doppio frontespizio: dopo quello generale della serie, seguito dalla «Prefazione degli editori» (paginata con numeri romani), è collocato il frontespizio specifico del primo volume: *Aminta, favola boschereccia di Torquato Tasso*, Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani, 1822 (che, pur non numerato, avvia la numerazione delle pagine con i numeri arabi).

[91] Ivi, p. VIII.

[92] Il richiamo è all'edizione dell'*Aminta* uscita dallo stampatore Bodoni, nel 1789, con le cure di Pier Antonio Serassi.

[93] [Gherardini], «Notizie intorno alla vita e agli scritti di Torquato Tasso», in *Aminta, favola boschereccia di Torquato Tasso* cit., pp. 11-2.

[94] «Prefazione degli editori», in *Teatro scelto antico e moderno* cit., p. X.

[95] Lo stesso Gherardini fa riferimento al testo di questa edizione nella premessa all'edizione dell'*Aminta* pubblicata nel 1824 dalla Società Tipografica de' Classici Italiani nella serie delle *Opere di Torquato Tasso*. In una nota della prefazione a questa edizione, Gherardini ricorda che, essendo rimasti nella stampa dell'edizione precedente due errori, sono state «ristampate le carte che li contenevano», e informa che circolavano dunque esemplari con il testo scorretto, ripreso meccanicamente da stampe non autorizzate, e esemplari corretti (si veda [Giovanni Gherardini], «A' lettori», in *L'Aminta e Rime scelte di Torquato Tasso* cit., p. XII, nota asteriscata; tutte le note di questa premessa del volume del 1824 sono richiamate con asterisco, per cui ci si limiterà a indicare: «in nota»).

La diversa collocazione di collana – le *Opere* di Tasso dentro l'Edizione delle opere classiche italiane – e i colti lettori cui si rivolge richiedono che le scelte testuali compiute per la stampa dell'*Aminta* siano presentate e motivate.

I criteri ecdotici con i quali Gherardini definiva nella nuova edizione il testo dell'*Aminta* erano analoghi a quelli della *Gerusalemme liberata*. L'acquisizione del testo edito da Serassi e stampato da Bodoni non fu dunque meccanica, e le lezioni furono tutte controllate collazionando precedenti edizioni[96].

Poiché, anche nel caso dell'*Aminta*, dalla collazione erano emersi errori e discordanze, Gherardini, segnalando gli uni e le altre, indicava i percorsi seguiti per individuare la lezione corretta. Un solo esempio, tra i numerosi forniti dall'editore nelle pagine introduttive, può già essere significativo.

Di fronte al verso dell'a. I, sc. I. v. 36 messo a testo da Serassi, «Che si poteano impiegar in quest'uso.», Gherardini si interrogava sulla corretta lezione, poiché in altre stampe trovava sia «Che poteansi impiegare in cotest'uso;» sia «Che si poteano spender in quest'uso»[97]. Pur esprimendo la sua preferenza per quest'ultima lezione, la respingeva, in quanto «arbitraria», così motivando il suo giudizio: «Che sia arbitraria la soprarrecata lezione si prova da ciò, ch'ella non trovasi nell'aldina del 1583, alla quale protesta il Fontanini d'essersi strettamente ed unicamente attenuto. A malgrado però di tale protestazione, altri cambiamenti parecchi ei fece di suo capo nella stampa dell'*Aminta*»[98].

Considerato questo aspetto, Gherardini sceglieva la lezione da mettere a testo in base a una congettura che introduceva (senza esplicitarlo, non avendone Gherardini, forse, ancora consapevolezza) il criterio della maggiore economicità: l'errore nasceva da una permutazione di «si poteano» e «impiegar» («Che impiegar si poteano in quest'uso.»). Scriveva Gherardini: «La quale emendazione è sì ovvia, che la potea chicchessía ritrovare da sé»[99].

In altri luoghi l'editore segnalava che a suo dire una lezione sarebbe stata migliore di un'altra, ma che, essendo possibili entrambe, aveva «fatto tacere» l'opinione personale, «e lasciato correre la lezione comune»[100]. Altre volte si interrogava invece su un'innovazione non giustificata: «*Buona pezz'ha* è lezione

[96] In nota Gherardini segnalava che «Le più antiche e rare edizioni dell'*Aminta* ci furono liberamente profferte dal signor avvocato Francesco Reina, letterato di chiarissimo nome, ed a cui professiamo, oltre a questo, altri obblighi infiniti» (ivi, p. VII, in nota).

[97] Ivi, pp. VII-VIII.

[98] Ivi, p. VIII, in nota segnalata con asterisco. La citazione dell'edizione di Fontanini si riferisce a *L'Aminta di Torquato Tasso Difeso, e Illustrato da Giusto Fontanini*, Roma, nella stamperia del Zenobj e del Placho(IS), 1700, poi *L'Aminta di Torquato Tasso Difeso, e Illustrato da Giusto Fontanini, con alcune osservazioni d'un accademico fiorentino*, Roma, Per Sebastiano Coletti, 1730.

[99] Ivi, p. IX. Continua Gherardini: «e di fatto, prima di noi, la vide e la introdusse l'anonimo Letterato a cui fu commesso il vegliar l'edizione che n'uscì in Orleans l'anno 1785 dall'officina di C. A. I. Jacob» (*ibidem*).

[100] Ivi, XIII.

comparsa la prima volta nella cominiana del 1722, ed ignoriamo con quale autorità ve la introducessero que' per altro diligenti editori»[101].

Interessante è anche la congettura che fa cambiare il verso «Libero stato il mio dolce servigio» (a. V, v. 65) in «Libero stato il mio dolce servaggio»: Gherardini richiamava un analogo errore introdotto nelle stampe di Petrarca – «E vidi a qual servigio, ed a qual morte» – e commentava: «ne' migliori testi a penna si legge *servaggio*; e *servaggio* ha quivi novellamente restituito l'ottima edizione del professor Marsand»[102].

Condannando l'immodestia di Serassi che aveva sostenuto di proporre la «*vera lezione*», Gherardini si dichiarava consapevole di come, pur cercando di allestire un'edizione corretta, molti passi dell'*Aminta* presentassero ancora problemi testuali: anche questa dichiarazione è indice di quella nuova sensibilità che portava l'editore a mettere in discussione e a controllare ogni scelta, non intervenendo sulle lezioni che non era possibile modificare con prove sicure.

Lo stesso metodo presiedeva la pubblicazione degli altri componimenti raccolti nel quarto volume delle *Opere*. Mentre *L'amor fuggitivo* era già «correttissimo nella [...] edizione bodoniana»[103], le *Poesie pastorali* presentavano testi per i quali cercare una «ragionevole edizione» era stata «non lieve fatica»[104], e a tal punto il testo del *Rogo di Corinna* era «così guasto nell'edizioni e vecchie e nuove»[105], che l'editore, non potendo dar conto di tutti i problemi, sceglie di aggiungere un apparato al piede della pagina, nel quale segnalare «gli errori più massicci *da lui* rimossi, o le magagne che hanno bisogno di maggior industria che non è la *sua*, ad essere sanate»[106].

Anche a proposito dei sonetti e dei madrigali Gherardini affermava di non poter documentare «gl'infiniti racconciamenti d'ogni maniera», cioè i molteplici interventi compiuti con la collazione delle diverse stampe e «co' lumi della critica»[107]. E chiudendo quella che si potrebbe a tutti gli effetti considerare una «nota filologica ai testi», esprimeva la convinzione che non si arriverà alla più corretta edizione della poesia di Tasso «infino a tanto che non vengano in abile mano così le proprie correzioni di Torquato già possedute o vedute dal Serassi, come i diversi autografi che si conservano in varie librerie»[108].

C'è un ultimo spunto di rilievo, nelle pagine introduttive dell'*Aminta*: richiamando i versi di Monti che erano stati posti in apertura del volume del 1822,

[101] Ivi, p. XV. Il riferimento è a: *L'Aminta, favola boschereccia di Torquato Tasso e l'Alceo, favola pescatoria di Antonio Ongaro padovano. Tratte da' migliori esemplari, emendatissime*, Padova, presso Giuseppe Comino, 1722.

[102] Ivi, p. XVIII.

[103] Ivi, p. XX.

[104] *Ibidem*.

[105] *Ibidem*.

[106] Ivi, p. XXI.

[107] Ivi, p. XXIII.

[108] Ivi, p. XXIV.

tratti dall'edizione bodoniana (e dei quali si è già detto più sopra), Gherardini rivelava come fosse stato lui stesso a sollecitare al poeta le correzioni:

> La *Lettera dedicatoria* del cav. Vincenzo Monti è stata riveduta dall'autore medesimo per compiacere alle nostre istanze; giacchè, essendoci abbattuti a quel verso dell'edizione bodoniana che dice:
>
> Chiusi a pietade trovato avrei i petti,
>
> lo giudicammo subitamente per una storpiatura del tipografo; e benchè ne fosse agevolissima e pronta l'emendazione, trasportando *avrei* nella sede di *trovato*, nondimeno bastò quel verso a farne ancor diffidenti sulla sincerità degli altri: la qual diffidenza ha prodotto quest'ottimo effetto, ch'essa *Lettera* verrà presentemente in pubblico sì perfetta, come desidera il sommo poeta che sia tramandata a' posteri, e come non si trova in nessuna delle stampa anteriori[109].

L'osservazione sull'intervento correttorio di Monti è la conferma dell'importanza per Gherardini di attenersi all'ultima volontà dell'autore, e nello stesso tempo la conferma dello stretto legame tra Monti e gli editori della Società Tipografica de' Classici Italiani.

3. La pratica della congettura di Giovanni Antonio Maggi

Il riferimento esplicito di Gherardini all'aiuto datogli da Giovanni Antonio Maggi[110] e le manifestazioni di amicizia di Monti sono significative testimo-

[109] Ivi, pp. V-VI.

[110] Giovanni Antonio Maggi (1791-1863), volle rimanere per tutta la vita in ombra, pur partecipando attivamente alla vita letteraria ed editoriale milanese dagli anni Dieci agli anni Sessanta dell'Ottocento. Collaboratore di varie testate giornalistiche pubblicate a Milano («Lo Spettatore», l'appendice letteraria della «Gazzetta di Milano», «Biblioteca italiana», «Il nuovo Ricoglitore»), lavorò a stretto contatto con l'editore Giovanni Resnati e con Vincenzo Monti, cui prestò un'intensa collaborazione per la nuova edizione di molte sue opere e per la pubblicazione della *Proposta di alcune correzioni ed aggiunte al Vocabolario della Crusca*. Morto Monti, collaborò a lungo con Felice Bellotti, sul quale pubblicò *Della vita e degli scritti di Felice Bellotti. Memorie di Giovanni Antonio Maggi* (1860). Numerose le prefazioni scritte da Maggi per la seconda serie della collezione dei Classici Italiani: si possono citare le prefazioni alle *Opere scelte* di Melchiorre Cesarotti (1820), alle *Opere scelte* di Alessandro Verri (1822), a *Della perfetta poesia* di Ludovico Antonio Muratori (1821), a *Storia pittorica dell'Italia* di Luigi Lanzi (1824-1825). Sua anche la prefazione all'edizione del *Convito* di Dante, uscita a Padova nel 1827. A proposito del rapporto con Monti, ci si permette di segnalare lo scritto di Alberto Cadioli, *Un «alter ego» nascosto di Vincenzo Monti. Giovanni Antonio Maggi*, in *«Fatto cigno immortal». Studi e studiosi di Vincenzo Monti fra Otto e Novecento*, Atti del Colloquio montiano: Lecce-Acaya di Vernole, 6-7 ottobre 2011, a cura di Angelo Colombo e Angelo Romano, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 2012, pp. 17-33. Pressoché nulla la bibliografia sulla vita di Maggi, della quale si sa pochissimo, se non che fu animatore dell'Accademia Clausatense, raduno di letterati classicisti che si trovavano a casa sua, in via Chiossetto a Milano. L'intensa attività editoriale di Maggi (il più delle volte rimasta nell'ombra) è ricostruita in Giovanni Biancardi, *«Lavori letterarj del signor Giovanni Antonio Maggi». Appunti inediti di Giovanni Resnati*, in «L'Officina dei Libri», n. 2, 2011, pp. 215-32. Sempre di Giovanni Biancardi va ricordato *La figura del revisore edito-*

nianze dell'importanza di Giovanni Antonio Maggi nel gruppo che gravitava intorno alla *Proposta di alcune correzioni ed aggiunte al Vocabolario della Crusca* e al suo promotore.

Proprio attraverso l'attività di Maggi, che si affianca, su altre strade, a quella di Gherardini, emerge con evidenza come Monti e il gruppo di letterati suoi amici si occupassero di questioni testuali ben oltre l'ormai riconosciuto, e ampiamente documentato, interesse per l'opera di Dante e per gli scrittori dei primi secoli, che si delinea da vari scritti di Giulio Perticari e dello stesso Monti. Di quest'ultimo basti ricordare il *Saggio diviso in quattro parti dei molti e gravi errori trascorsi in tutte le edizioni del Convito di Dante* (uscito nel 1823[111]) e il «Dialogo in cinque pause» pubblicato nel volume III della *Proposta*, nel 1824, con il titolo *I poeti dei primi secoli della lingua italiana*[112]. In apertura di dialogo Apollo si lamenta con Mercurio perché «Gli antichi poeti, quelli cioè del dugento e trecento, hanno trovata la via di farmi giungere dall'Eliso forti richiami contro i loro editori, particolarmente contro i Cruscanti; e ad una voce gridano tutti soddisfazione degli storpj fatti a' lor versi, si guasti che non li sanno più intendere neppur essi»[113].

La polemica montiana aveva a che fare con lo scontro sulla lingua italiana, e con le rigidità di puristi e accademici della Crusca, ma nel corso del dialogo emergono molte indicazioni di poetica e alcuni spunti filologici. Portavoce delle posizioni di Monti e dei montiani è il personaggio della «Critica», che si erge a giudice del lavoro ecdotico compiuto in quegli anni, condannando alterazioni, manipolazioni, superficialità, incomprensioni, nei testi come nei commenti.

Il modello di «critico» nel senso indicato da Monti – un editore che mette in campo la propria conoscenza filologica e le proprie competenze critiche[114] – è incarnato in Poliziano, che la «Critica» definisce «il mio prediletto»: «Guidato dai miei consigli tu purgasti dalle infinite depravazioni de' codici Ovidio, Stazio, Svetonio, Plinio il Giovane, Quintiliano ed altri Latini»[115]. E «Poliziano», a sua volta personaggio del dialogo montiano, risponde: «Se nell'emendare gli antichi testi fui degno d'alcuna lode, io la debbo tutta a te sola»[116].

riale: Giovanni Antonio Maggi, in *Milano nell'età della Restaurazione (1814-1848)* cit., pp. 155-69.

[111] Vincenzo Monti, *Saggio diviso in quattro parti dei molti e gravi errori trascorsi in tutte le edizioni del Convito di Dante*, Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani, 1823 (per la quale si veda Vincenzo Monti, *Saggio diviso in quattro parti dei molti e gravi errori trascorsi in tutte le edizioni del Convito di Dante* [edizione critica] cit.).

[112] Vincenzo Monti, *I poeti dei primi secoli della lingua italiana* in *Proposta di alcune correzioni ed aggiunte al Vocabolario della Crusca*, vol. III, parte II, Milano, Dall'Imperiale Regia Stamperia, 1824.

[113] Ivi, p. IV.

[114] Non viene usata la parola filologia: Perticari, uno dei personaggi del dialogo, sottolinea come «filologo» sia considerato «sinonimo di pedante», cioè colui che tiene in considerazione solo le ragioni grammaticali (ivi, p. LXXX.).

[115] Ivi, p. CIV. Precedentemente era stato definito «Gran critico» (ivi, p. LVII).

[116] *Ibidem*.

L'indicazione metodologica è chiara: l'esercizio filologico e critico deve essere ben riconoscibile nell'intervento di colui che cura gli aspetti testuali, il quale deve conoscere a fondo il testo e l'autore, il suo *usus scribendi* e quello della sua epoca. È la conoscenza e la competenza che Luigi Lamberti richiedeva a chi si occupava di filologia classica.

Sulla base di questa posizione teorica, nell'ambito della filologia «montiana», era affermata l'idea dell'impossibilità di affidarsi ciecamente ai codici, e sottolineata l'importanza della responsabilità di un editore che eserciti la «critica», tanto più di fronte a testi inediti dei primi secoli: «E ognuno che ponga mano alla pubblicazione dei testi inediti, se non è talpa, vedrà che bestiali spropositi, a che ruina di senno conduce la stolta fede all'autorità dei codici senza aver prima l'occhio a quel della Critica»[117].

Il dialogo di Monti immaginava l'istituzione di un tribunale – presieduto dalla «Critica» — «davanti a cui gli antichi poeti potranno liberamente accusare per illazione di danni e d'offese i loro editori»[118], dal momento che sempre più si accingono a pubblicare antichi inediti editori «affatto sforniti della Critica necessaria a saper conoscere nell'immenso guasto de' codici le corrotte lezioni, e sanarle»[119].

Il problema ecdotico di come pubblicare correttamente i testi era riferito, nel corso del dialogo, anche agli autori del Cinquecento, in primo luogo Ariosto e Tasso, a proposito dei quali si legge un'utile indicazione per il discorso che qui si sta conducendo. Al personaggio «Poliziano» (collaboratore della «Critica» al Tribunale dei poeti), che esprimeva la soddisfazione di Tasso di «sapere che l'edizione delle sue opere principali e di verso e di prosa è presentemente affidata in Milano al sicuro giudizio di Giovanni Gherardini»[120], la Critica rispondeva definendo Gherardini «Uno de' miei alunni più cari»[121]. Nella stessa occasione veniva riportata la soddisfazione di Petrarca di «essere stato sanato di tutte le sue piaghe dal professor Marsand», e del piacere provato nel «leggere, contemplare, ammirare la magnifica e correttissima edizione del suo canzoniere procurata da quell'esimio erudito»[122].

Il giudizio di Monti sull'edizione di Tasso curata da Gherardini, il quale aveva posto in risalto l'importanza della Critica negli stessi termini con i quali era sottolineata nella *Proposta*, conferma la circolazione e la comunanza di idee tra i collaboratori di Monti, a loro volta editori di testi classici italiani.

Le posizioni comuni del gruppo montiano vengono ulteriormente presentate (e viene ulteriormente messa in risalto la coesione del gruppo) nello scrit-

[117] Ivi, p. CXXXIV.

[118] Ivi, p. CXII.

[119] Ivi, p. CXI. Da qui l'esclamazione di «Franceschino Albizzi»: «Benedetta l'arte critica, che con tanta sicurezza e prontezza vede le nostre piaghe e le sana» (ivi, p. CXXX).

[120] Ivi, pp. CII-CIII.

[121] *Ibidem*.

[122] V. Monti, *I poeti dei primi secoli della lingua italiana* cit., p. CIII.

to di Giovanni Antonio Maggi posto come appendice al dialogo: «La noterella raccomandata dal Poliziano alla Critica»[123].

L'autore della nota, collaboratore stretto di Monti, esprimeva un giudizio negativo dell'edizione delle *Rime* di Poliziano uscita nel 1814 per i tipi del fiorentino Niccolò Carli (e ripresa negli anni seguenti da vari stampatori), contestando specifici aspetti testuali, evidenziando molteplici errori, proponendo esplicitamente l'uso della congettura, quando «la Critica non ci farà palese con sicurezza quali dovevano essere le parole dell'autore»[124].

Non stupisce dunque che sia Giovanni Antonio Maggi a siglare l'articolo che sulla «Biblioteca italiana» presenta l'edizione, appena uscita, della *Gerusalemme liberata* della Società Tipografica de' Classici Italiani[125], e a scrivere (senza firmarlo) quello che informa sul volume dell'*Aminta* e delle *Rime* sparse. Bizzocchi ha scritto, a proposito della collaborazione di Maggi alla «Biblioteca Italiana», che «lasciò traccia lui pure nella "Biblioteca" della propria milizia montiana»[126].

Il giovane letterato milanese era entrato nel gruppo dei collaboratori di Monti dopo la pubblicazione di alcuni interventi sullo «Spettatore» di Antonio Fortunato Stella, nella seconda metà del 1816 e agli inizi del 1817 (gli stessi mesi nei quali Leopardi, sullo stesso giornale, andava pubblicando il *Discorso sopra Mosco* e la traduzione di alcune poesie del poeta greco).

Gli articoli (sei, intitolati *Lettere a Filomuso sopra alcune produzioni poetiche de' nostri tempi*[127]) erano usciti con la firma Mezio[128], e il giovane Maggi – definito in una nota dello «Spettatore», aggiunta al suo primo articolo, «Uno svegliato ingegno che coltiva i liberali studii pel solo diletto ch'essi arrecano, e che in seno alla domestica felicità vive straniero alle speranze ed ai timori de' lette-

[123] *La noterella raccomandata dal Poliziano alla Critica, e compilata per cura di G.A. Maggi… Appendice I*, in *Proposta di alcune correzioni ed aggiunte al vocabolario della Crusca*, Milano, Dall'imperiale regia Stamperia, 1824, vol. III, parte I, pp. CLXXIX-CXCVIII.

[124] Ivi, p. CLXXXVI.

[125] G. A. M. [Giovanni Antonio Maggi], *Opere di Torquato Tasso […] (Sono usciti i vol. I e II che contengono la Gerusalemme liberata con note e varianti* […], in «Biblioteca Italiana», VIII, t. XXXII, 1823, pp. 309-19.

[126] R. Bizzocchi, *La «Biblioteca italiana» e la cultura della Restaurazione* cit., p. 94.

[127] Mezio [Giovanni Antonio Maggi], *Lettere a Filomuso sopra alcune produzioni poetiche de' nostri tempi*, in «Lo Spettatore ossia Varietà istoriche, letterarie, critiche, politiche e morali», vol. VI «Parte italiana», rispettivamente alle pagine 186-295 (la I), 216-226 (la II), 286-95 (la III); e vol. VII «Parte italiana», alle pp. 22-32 (la IV), 161-174 (la V), 253-258 (la VI). A partire dalla seconda il titolo è *Continuazione delle lettere di Mezio a Filomuso sopra alcune produzioni poetiche de' nostri tempi*. Dalla terza il titolo è ancora mutato in *Continuazione delle lettere a Filomuso sopra alcune produzioni poetiche de' nostri giorni*.

[128] Il rimando implicito era a Spurio Mezio Tarpa, il più integerrimo e assiduo tra i commissari incaricati da Augusto di esaminare i componimenti poetici da mettere in scena. Di Tarpa parlano sia Cicerone (*Familiares*, VII, 1), sia Orazio (*Satire*, I, 10, vv. 37-39).

rati, e quindi alle gare ed inimicizie loro»[129] – avrebbe voluto rimanere assolutamente anonimo[130].

I suoi scritti, tuttavia, per le posizioni assunte nei confronti della poesia contemporanea, e in particolare per la condanna del gusto del *sepolcrismo* e del romanticismo[131], avevano suscitato vari interventi polemici, ed erano stati citati da Monti nella seconda puntata del dialogo *Matteo giornalista, Taddeo suo compare, Pasquale servitore e ser Magrino Pedante*[132]. Apprezzando la *verve* degli articoli, più che le osservazioni negative su alcuni versi di Felice Bellotti o la «ingiusta condanna della voce *Incolpato* per *Incolpabile*» (a partire dalla quale, per altro, indicava un'ennesima insufficienza della Crusca)[133], il poeta aveva voluto a tutti i costi sapere chi ne fosse l'autore, e, una volta saputolo, «andò egli stesso il primo per due volte dal Maggi per imparare a conoscerlo, e d'allora in poi tanto amollo e stimollo che nulla più di letterario fece [...], senza averlo almeno ripetutamente consultato»[134]. Il rapporto si sarebbe consolidato negli anni, e Monti, testimoniando quale fosse il legame di amicizia e collaborazione raggiunto, avrebbe definito Maggi, in una lettera a lui indirizzata l'11 settembre 1826, «un altro me stesso»[135].

Maggi scriveva sui giornali letterari milanesi («Lo Spettatore», l'appendice letteraria della «Gazzetta di Milano», «Biblioteca italiana», «Il Nuovo Ricoglitore»), ed era attivo nelle imprese editoriali legate a Giovanni Resnati (che era divenuto socio, nel 1819, della Società Tipografica de' Classici Italiani) e Monti lo impegnò subito sia nel lavoro della *Proposta di alcune correzioni ed aggiunte al*

[129] Mezio [Giovanni Antonio Maggi], *Lettere a Filomuso sopra alcune produzioni poetiche de' nostri tempi. Lettera prima*, in «Lo Spettatore ossia Varietà istoriche, letterarie, critiche, politiche e morali», vol. VI, «Parte italiana», p. 186, nota (a). Queste righe sembrano quasi dettate dallo stesso Maggi, tanto rispecchiano il suo carattere.

[130] «La metamorfosi di Mezio in Maggi non deve assolutamente farsi», scrive Maggi all'amico stampatore Giovanni Resnati, e per tutta la vita cercò di non apparire in primo piano (si veda la lettera di Giovanni Antonio Maggi a Giovanni Resnati, dell'11 novembre 1816, citata in G. Biancardi, *Lavori letterarj del signor Giovanni Antonio Maggi. Appunti inediti di Giovanni Resnati* cit., p. 218, nota 10).

[131] Mezio raccomandava al suo fittizio interlocutore: «studiate di essere classico» (Mezio [Giovanni Antonio Maggi], *Continuazione delle lettere a Filomuso sopra alcune produzioni poetiche de' nostri giorni. Lettera terza*, in «Lo Spettatore ossia Varietà istoriche, letterarie, critiche, politiche e morali», vol. VI, «Parte italiana», p. 295).

[132] [Vincenzo Monti], *Matteo giornalista, Taddeo suo compare, Pasquale servitore e ser Magrino Pedante*, in «Biblioteca italiana», I, t. IV, 1816, pp. 248-76 (le prime due puntate rispettivamente in «Biblioteca italiana», I, t. II, 1816, pp. 340-61 e in «Biblioteca italiana», I, t. III, 1816, pp. 86-112). Sul dialogo si può rimandare a Andrea Dardi, *Il dialogo «Matteo giornalista» del Monti ai primordi del dibattito sul romanticismo*, in *Vincenzo Monti nella cultura italiana*, a cura di Gennaro Barbarisi, Milano, Cisalpino, 2005, vol. I, t. II, pp. 629-657.

[133] Ivi, p. 268.

[134] L'elenco di Resnati, con le relative annotazioni, è trascritto in G. Biancardi, *Lavori letterarj del signor Giovanni Antonio Maggi* cit., pp. 219-29, la citazione a p. 221.

[135] Lettera di Vincenzo Monti a Giovanni Antonio Maggi, dell'11 settembre 1826, in *Epistolario*, VI, lett. n. 2850, p. 214.

Vocabolario della Crusca, sia nell'allestimento delle nuove edizioni delle sue opere. Per le riconosciute competenze di Maggi nello studio dei testi – ed è quanto qui interessa maggiormente – Monti lo affiancò a sé anche nel lavoro filologico, in primo luogo quello dantesco dell'edizione del *Convito* cui si è già accennato (e a proposito del quale si può qui aggiungere che fu proprio Maggi a firmare la prefazione all'edizione uscita per i tipi della Minerva nel 1827)[136].

Le osservazioni metodologiche di Maggi esprimevano dunque riflessioni comuni al gruppo dei letterati, giovani e meno giovani, che facevano riferimento a Monti e all'attività linguistica e filologica sviluppata per la pubblicazione della *Proposta*. Erano per altro gli amici che frequentavano l'Accademia Clausetense che aveva sede a casa di Maggi, nella milanese Contrada del Chiossetto (da cui il nome dell'Accademia): un'accademia più ideale che reale, ma reali erano gli incontri e le conversazioni[137].

Più che nel lavoro diretto come editore di testi, Maggi esprimeva la sua militanza filologica nel lavoro editoriale compiuto nelle annotazioni e nelle premesse delle varie edizioni alle quali aveva contribuito, e nelle recensioni ad edizioni di classici da poco o appena uscite. Ed è in queste che appunto si trovano molte sue puntuali osservazioni.

Nella «Prefazione» all'*Apologia* di Annibal Caro[138], per esempio, non firmata ma di Maggi, la sottolineatura dell'«infinita ricchezza di lingua ed acutezza di critica» riecheggiava i giudizi sul Caro, creatore di «nuove parole» e di «figure del dire», espressi da Monti nella *Premessa* alla *Proposta di alcune correzioni ed aggiunte al Vocabolario della Crusca*[139], ma nello stesso tempo proponeva più specifiche riflessioni filologiche. Il suo estensore dichiarava infatti di aver volu-

[136] Sull'attività editoriale di Maggi si veda il saggio di Giovanni Biancardi che presenta gli appunti inediti dell'editore Giovanni Resnati, nei quali vengono elencate le curatele di Maggi: G. Biancardi, *Lavori Letterarj del Signor Giovanni Antonio Maggi. Appunti inediti di Giovanni Resnati* cit., pp. 215-35. Biancardi riporta in un'appendice le indicazioni di tutti i volumi sui quali, a titolo diverso, Maggi è intervenuto: sono 34 dal 1820 al 1830 (57 in totale, fino al 1841), e di questi 34, 9 sono opere di Vincenzo Monti.

[137] Sull'Accademia Clausetense si può rimandare a uno dei pochi scritti che ne parlano: Angelo Maria Pizzagalli, *Le origini lombarde della cultura del Manzoni. Un'accademia milanese dell'Ottocento*, in «Rivista d'Italia», VII, parte II, 15 luglio 1924, pp. 312-30, poi ristampato in Id., *A la scoeula de lingua del Verzee. Studi di lingua e letteratura milanese*, Milano, Editoriale Italiana, 1944. Molto severo sul piano politico, con l'accusa di un rigido conservatorismo, il giudizio formulato sull'Accademia Clausetense da Cesare De Lollis (si veda, tra altri possibili richiami, Cesare De Lollis, *Scrittori d'Italia*, a cura di Gianfranco Contini e Vittorio Santoli, Milano-Napoli, Ricciardi, 1968, p. 271).

[138] *Apologia del commendatore Annibal Caro contra Lodovico Castelvetro pubblicata dall'autore sotto il nome degli Accademici di Banchi*, Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani, 1820.

[139] [G. A. Maggi], «Prefazione», in ivi, p. XXXV. In una postilla al *Vocabolario*, Monti aveva definito il Caro «ape d'ogni eleganza» (la postilla è richiamata in Maria Maddalena Lombardi, *Gli scritti lessicografici di Monti per l'allestimento della «Proposta»*, in *Vincenzo Monti nella cultura italiana* cit., vol. I, t. II, p. 816). Sull'importanza dell'*Apologia* del Caro nel contesto dell'attività di Monti si veda Paola Italia, *Monti e Leopardi: La «Proposta», le*

to attenersi «esattamente alla maniera seguìta dall'autore»[140] (da raggiungere prendendo come testo di riferimento quello della stampa cui «attese lo stesso autore, come ne attesta una sua lettera al Varchi»[141]), e di aver introdotto solo le «mutazioni che erano comandate dall'ortografia attualmente adottata, e delle quali non si poteva fare di meno»[142]. In un altro luogo, secondo un costume per altro accettato all'altezza cronologica degli anni Venti, esprime la «premura di non alterare la foggia originale di scrivere dell'autor nostro»[143], sebbene certe parole sembrino errori (per esempio *maledicenza*, *incivilità*).

Nella recensione all'edizione della *Gerusalemme liberata* pubblicata sulla «Biblioteca Italiana», Maggi sottolineava l'importanza delle correzioni apportate da Gherardini e introduceva un'osservazione che, ancora una volta, è testimonianza dell'aperta e continua riflessione ecdotica ormai diffusa tra i letterati milanesi, che, contro il feticcio di una trascrizione fedele, erano attenti a rilevare (e a correggere) l'errore, fosse anche d'autore:

> E fanno veramente compassione quegli editori, i quali si guardano scrupolosamente dal non deviare in alcuna parola dalla stampa o dal manoscritto che si sono proposti per guida: quasichè l'errore di un tipografo o di un copista, e diremo pur anche alcuna volta dell'autore medesimo per mala ortografia o per distrazione di mente, fosse una legale prescrizione sugli irrepugnabili diritti della ragione[144].

Nella stessa direzione già indicata da Gherardini, anche Maggi valorizzava, nella recensione, l'apparato di varianti, poiché la documentazione della continua correzione dei propri testi offriva una testimonianza di «come il Tasso cercasse in diversi tempi di porre in miglior lume una medesima idea»[145].

Nell'articolo dedicato all'edizione dell'*Aminta* e delle *Rime*[146], sempre pubblicato sulla «Biblioteca Italiana», Maggi rivendicava invece l'importanza delle congetture, citando un ampio passo di Gherardini con il quale si giustificava la scelta di sostituire (in a. II, sc. III, v. 98) «ella» con «egli»:

«Annotazioni» e l'«Apologia» di Caro, in *Vincenzo Monti nella cultura italiana* cit., vol. I, t. II, pp. 831-57.

[140] [G. A. Maggi], «Prefazione», in *Apologia…* cit., p. XXIV.

[141] Ivi, p. XXIV (Maggi si riferisce all'edizione uscita da Viotti, a Parma, nel 1558).

[142] *Ibidem*.

[143] Ivi, p. XXV.

[144] G. A. M. [Giovanni Antonio Maggi], *Opere di Torquato Tasso…* cit., p. 313.

[145] Ivi, p. 318. La citazione prosegue polemicamente: «nel che dovrebbero specchiarsi a loro disinganno que' frettolosi, i quali stanno contenti a ciò che per la prima volta getta la penna, vantandosi di potere, come quell'antico poeta, *stantes pedes in uno* dettare dugento versi in un'ora» (*ibidem*).

[146] *L'Aminta e le Rime scelte di Torquato Tasso*, […], in «Biblioteca Italiana», X, t. XXXVII, 1825, pp. 332-6. L'articolo non è firmato e non è registrato nell'elenco di Resnati fornito da Biancardi (vedi *supra* nota 146), ma contiene un richiamo – «E già noi rendendo conto della *Gerusalemme* e delle *Prose* mostrammo a che buon fine riuscisse la diligenza dei nuovi editori», ivi, p. 333 – che sembra ricondurre la recensione allo stesso Maggi.

> E questo ragionamento a noi pare così diritto e verace che metteremmo pegno, l'autore avere scritto *egli* e non *ella*; e lo riferimmo per intiero, siccome buon esempio del modo che vuolsi tenere in così fatti esami da chiunque cerca aver voce di diligente editore[147].

Anche la conclusione dell'articolo sottolineava l'importanza delle scelte ecdotiche di Gherardini e della sua modestia nel dire quanto vi fosse ancora da fare per arrivare a un testo certo; era una condanna evidente del comportamento di altri editori:

> La quale modestia è tanto più lodevole, quanto più vediamo utili i frutti della critica del sig. Gherardini ogni qualvolta gli piaccia di esercitarla. Così avessero avuta una maggior dose di questa virtù alcuni editori saliti, non sapremmo perchè, in grande fama, i quali disperati d'ogni dottrina e poveri affatto d'ingegno, parvero tanto più arditi nel manomettere le opere altrui, quanto meno eran capaci d'intenderle e di giudicarle[148].

La riflessione di Maggi sulla correttezza del testo, e la sua prassi correttoria in assenza di autografi, indicava la necessità del confronto tra i codici manoscritti o le stampe e la conoscenza dell'autore che aveva l'editore. Le scelte da lui compiute *ope ingenii* non si fondavano tuttavia su considerazioni di gusto (come avveniva ancora per gran parte degli editori degli anni suoi e come sarebbe ancora avvenuto nei decenni successivi), ma su analisi linguistiche, su considerazioni metriche, sulla conoscenza dell'*usus scribendi* dei singoli autori, appunto secondo la metodologia indicata dallo stesso Monti come «Critica».

È l'*habitus* che presiede l'edizione, nel 1825, delle *Poesie italiane di Messer Angelo Poliziano* (159° volume della Biblioteca scelta di opere italiane antiche e moderne, pubblicato da Giovanni Silvestri). La curatela riprendeva i suggerimenti di modifiche e di correzione introdotti nelle pagine dell'appendice del secondo tomo del terzo volume della *Proposta*, e in una nota firmata «Il tipografo» veniva ringraziato esplicitamente Monti per l'aiuto prestato nell'allestimento dell'edizione e nella revisione dei testi, condotta «con l'amico suo, ch'ei nomina nella Proposta»[149]. La pubblicazione era stata «diretta»[150] da Maggi, che aveva redatto la prefazione senza inserire il proprio nome; sue erano le note, che riportavano, nei casi di maggior rilievo, le lezioni delle edizioni precedenti giudicate scorrette, per permettere ai lettori puntuali riscontri; e suoi erano i

[147] Ivi, p. 334.

[148] Ivi, p. 335.

[149] [Giovanni Antonio Maggi], *Il tipografo*, in *Poesie italiane di Messer Angelo Poliziano*, Milano, Silvestri, 1825, p. VI.

[150] A proposito dell'edizione del Poliziano (e di quella del *Dittamondo*), lo stesso Maggi, rivedendo l'elenco dei suoi lavori compilato da Resnati, aveva modificato di proprio pugno il termine «corresse», sostituendolo con «diresse» (si veda G. Biancardi, *Lavori Letterarj del Signor Giovanni Antonio Maggi* cit., p. 224, nota 23).

molti emendamenti, come lo stesso Maggi segnalò in una nota dell'elenco dei suoi lavori predisposto da Resnati[151].

Per numerosi altri anni Maggi avrebbe continuato a svolgere un lavoro editoriale nascosto, ma di grande pregio, scrivendo notizie biografiche e bibliografiche per la collezione dei Poeti Classici antichi e moderni e per le collane di Silvestri.

Qui tuttavia si vuole ricordare l'edizione del *Dittamondo* di Fazio degli Uberti (uscita come volume 176° della Biblioteca scelta di opere italiane antiche e moderne): già nel frontespizio erano richiamate le correzioni al testo «pubblicate dal Cav. Vincenzo Monti nella "Proposta"»[152], ma alla stampa aveva atteso Giovanni Antonio Maggi, anche se il suo nome non compariva. Nel corso della lavorazione in vista della stampa del volume, Maggi aveva introdotto nuove lezioni, che allontanavano il testo sia da quello corretto da Monti sia soprattutto da quello sul quale era intervenuto, senza potere portare a termine il suo lavoro, Giulio Perticari. Così ne parlava la premessa «editoriale» al *Dittamondo*:

> una persona, la quale aveva già qualche pratica del poema di Fazio, si compiacque di riformare il testo collocando a' loro luoghi tutte le correzioni, così le pubblicate nella Proposta, come le inedite dell'esemplare suddetto [si trattava di un esemplare del *Dittamondo* postillato da Monti e consegnato a Silvestri], e somministrandomene alcune altre che di mano in mano gli sembrarono necessarie. Questi volle pure gettar qua e là alcune brevi postille in piede di pagina, [...] per indicare a quando a quando il modo tenuto nelle correzioni[153].

Maggi tornava esplicitamente sull'«arte critica» nella *Prefazione* all'edizione del *Convito* del 1827, uno scritto rilevante, per l'ennesima volta da lui redatto ma non firmato. Definendo la critica – cioè la filologia – la «sola fiaccola per rimettere nella nativa bontà le opere de' Classici, quando chiaramente essa vedesi smarrita per la supina ignoranza de' copisti e degli editori»[154], l'estensore della prefazione ne indicava l'importanza, soprattutto per ricostruire le lezioni originarie di «quelle opere che l'ingegno italiano produsse nel risorgimento dell'umana ragione prima che la stampa fosse trovata»[155].

Da qui la ribadita necessità di un'*emendatio ope ingenii* di fronte a lezioni palesemente errate o prive di significato, senza il timore di andare contro i codici; da qui l'invito a studiare l'*usus scribendi* di un autore, come si legge ancora nella prefazione al *Convito*, per «renderci sempre più familiare la sua maniera di pen-

151 Ivi, p. 224, nota 24.

152 *Il Dittamondo di Fazio degli Uberti fiorentino ridotto a buona lezione, colle correzioni pubblicate dal cav. Vincenzo Monti nella proposta e con più altre*, Milano, Silvestri, 1826.

153 Il Tipografo, [premessa], ivi, p. VII.

154 [Giovanni Antonio Maggi], *Prefazione degli editori milanesi*, in Dante Alighieri, *Convito ridotto a lezione migliore*, Padova, Tipografia della Minerva, 1827, p. IV.

155 Ivi, p. 5. Nello stesso passo l'«arte critica» viene definita «la pratica applicazione dei canoni della Logica» nella «materia delle lettere» (*ibidem.*).

sare, e di esprimere i propri pensieri, onde camminare più sicuri nella scoperta degli errori, e nella correzione di essi»[156].

La riflessione sulla volontà dell'autore, e sull'ultima volontà dell'autore per scrittori dei quali esistono autografi che portano le seriori correzioni o stampe postillate, era dunque ormai stabilmente entrata nell'ecdotica del circolo dei letterati «montiani», che anche come editori si distinguono da altri gruppi e da altre esperienze.

E tuttavia l'«arte della critica» – e quella indicata e praticata da Monti e da Maggi, in particolare – partecipava ancora di un contesto che, per l'edizione dei testi antichi, può essere ricondotto all'antico regime filologico, mentre era ormai indirizzata su percorsi nuovi per i testi nati nell'epoca della stampa, soprattutto di fronte a carte autografe e a edizioni sorvegliate dallo stesso autore. Nell'un caso e nell'altro, comunque, le indagini ravvicinate sulla scrittura autoriale erano ormai considerate fase imprescindibile del lavoro di ogni buon editore, perché, come ancora scriveva Maggi, «Un'edizione ben fatta è un servigio renduto alla fama degli scrittori»[157].

[156] *Ibidem*.

[157] G. A. M. [Maggi], *Opere di Torquato Tasso*… cit., p. 310.

7. Dalla bibliografia alla filologia delle stampe

1. Lo studio delle edizioni a stampa

Nei capitoli precedenti si è sottolineata l'importanza assunta dal ritrovamento e dallo studio dei codici manoscritti, che, già riconosciuta nel corso del Settecento, aveva assunto nei primi due decenni dell'Ottocento la forma di una vera e propria «mania»[1], e per gli editori un riferimento imprescindibile nella proposta di nuove edizioni, da porre in concorrenza con altre.

Nel corso del Settecento era tuttavia cresciuta anche una specifica attenzione per le edizioni e la loro storia, e si erano moltiplicati i repertori che presentavano elenchi bibliografici commentati, in particolare per le opere degli autori della letteratura italiana[2].

[1] Così si era espresso Monti nel dialogo *I poeti dei primi secoli della lingua italiana* cit., p. CXI.

[2] Non è questo il luogo per dare conto dei cataloghi che circolavano nel Settecento: basti ricordare la *Biblioteca dell'eloquenza italiana di Giusto Fontanini*, uscita in due volumi, nel 1753, nella nuova edizione arricchita di annotazioni di Apostolo Zeno (*Biblioteca dell'eloquenza italiana di monsignore Giusto Fontanini [...] con le annotazioni del signor Apostolo Zeno istorico e poeta cesareo*, Venezia, Giambatista Pasquali, 1753, vv. 2; la prima edizione era del 1706) e la nuova edizione della *Biblioteca Italiana* di Nicola Francesco Haym, già uscita nel 1728, riproposta, ampiamente rinnovata e arricchita, tra il 1771 e il 1773 (*Biblioteca italiana o sia Notizia de' libri rari italiani divisa in quattro parti cioè istoria, poesia, prose, arti e scienze; già compilata da Niccola Francesco Haym romano. In questa Impressione corretta, ampliata, e di giudizj intorno alle migliori Opere arricchita*, Milano, Giuseppe Galeazzi, 1771-1773, tomi 2). Del 1775 è l'*Indice de' Libri a stampa citati per testi di Lingua nel Vocabolario de' Signori*

Alberto Cadioli, University of Milan, Italy, alberto.cadioli@unimi.it, 0000-0002-6202-795X
FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Più che le ragioni filologiche, erano gli interessi di librai e di collezionisti a spingere per una puntuale descrizione delle diverse stampe di un testo, con l'obiettivo di individuare, e segnalare come riconoscere, l'originale o le contraffazioni, le prime edizioni e le successive, il grado di correttezza, sia testuale sia tipografica, di ciascuna di esse.

Le stesse informazioni erano riportate negli apparati di molte edizioni di scrittori italiani: lunghi elenchi con le indicazioni delle stampe precedenti, presentate nelle loro specifiche caratteristiche (frontespizi, marche, numero di pagine, presenza di illustrazioni, e ogni altro elemento utile per l'individuazione precisa di un esemplare della stessa edizione); a volte erano aggiunte informazioni sul testo tràdito e sulla cura editoriale.

Una dettagliata descrizione era fondamentale per collezionisti e librai, ed è emblematico quanto scriveva, già nel 1766, a proposito dei frontespizi dei libri da lui registrati, Jacopo Maria Paitoni, nelle pagine di presentazione («Al benigno lettore») della sua *Biblioteca degli autori antichi Greci, e Latini Volgarizzati* (significativamente definita «Opera Librario-Litterario-Critica»)[3]:

> Siccome io ho cercato di vederne gli esemplari, di moltissimi dei quali ne ho fatta copiosa raccolta [...], ho esattissimamente trascritti i titoli quali gli ho trovati, distinguendo, come si vedrà, i veduti da me o con * stelletta, se sono appresso di noi, o col nominare la libreria o la persona che gli possiede[4].

E ancora:

> De' libri poi da me non veduti trascrivo i frontispizj quali gli ho trovati in altri autori, da' quali anche trascrivo quanto ne dicono circa d'essi, non facendomi mai mallevadore della verità o realità de' medesimi. Quando però ho ragione di dubitarne, non manco accennarlo, e ciò a maggior lume degli eruditi[5].

accademici della Crusca con una lettera preliminare, ed alcune osservazioni di Jacopo Bravetti veneziano (Venezia, Antonio Savioli, 1775), edito per «giovare a raccoglitori de' Testi di Lingua» (ivi, p. 14). Settori più particolari erano descritti da Tommaso Giuseppe Farsetti in *Catalogo di commedie italiane* (Venezia, Modesto Fenzo, 1776) e in *Catalogo di libri italiani* (Venezia, Modesto Fenzo, 1785), compilati con l'aiuto di Jacopo Morelli, uno dei maggiori bibliografi di fine Settecento, dal 1778 custode, e dal 1799 direttore, della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia. Una sintetica presentazione della nascita dei cataloghi bibliografici è in Andrea De Pasquale, *La nascita del catalogo scientifico del libro antico in Italia nel XIX secolo*, in «Transilvania», 2016, 4-5, pp. 162-6 (con ampia bibliografia).

[3] Jacopo Maria Paitoni, *Biblioteca degli autori antichi Greci, e Latini Volgarizzati, Che abbraccia la notizia delle loro edizioni* [...]. *Opera Librario-Litterario-Critica, Necessaria a tutti i Bibliotecarj, e Libraj, ed utile a tutti gli amatori della Letteratura Italiana*, [...], Tomo Primo. A-D., Venezia, 1766 (poi ivi, Storti, 1774, dalla quale si cita).

[4] Jacopo Maria Paitoni, «Al benigno lettore», in *Biblioteca degli autori antichi Greci, e Latini Volgarizzati* cit., s.i.p., ma p. V.

[5] Ivi, s. i. p., ma p. VI.

La conoscenza delle diverse edizioni circolanti di un testo, di grande utilità per i collezionisti, lo era anche per coloro che coltivavano gli studi letterari (e spesso ai cataloghi ricorrevano gli stessi scrittori[6]). Scrive ancora Paitoni:

> Qualora ho potuto nel tempo istesso avere sotto gli occhi edizioni diverse del libro istesso, ho studiato di confrontarle per determinare quando siano realmente, ovvero solamente in apparenza diverse: impostura non insolita degli stampatori e libraj per vie più facilmente spacciare le lor merci librarie[7].

La più approfondita conoscenza delle caratteristiche delle singole edizioni, che comprende anche gli aspetti materiali dei volumi, investe dunque anche l'ambito degli studi letterari, introducendo un nuovo sguardo sulle questioni testuali.

Recenti studi fanno risalire proprio ad alcune indagini bibliografiche di fine XVIII secolo la nascita della «bibliologia» italiana, con l'approfondimento, non più in chiave di collezionismo ma di studio storico e letterario, delle modalità della produzione tipografica. In un breve profilo sulla nascita del catalogo scientifico del libro antico in Italia, Andrea De Pasquale ha scritto che «Il moderno approccio al libro, non soltanto da un punto di vista letterario e di contenuto, ma anche e per la prima volta come oggetto, attraverso la descrizione puntuale e organizzata dei suoi elementi materiali, costitutivi e strutturali, nasce in Piemonte ad opera di Giuseppe Vernazza, barone di Freney»[8]. E infatti Vernazza[9], uno dei primi studiosi del mondo tipografico, si era dedicato, tra fine Settecento e primi dell'Ottocento, alla storia della tipografia, ponendo nel contempo una serie di riflessioni sulla realizzazione di un'edizione[10].

Negli stessi anni, Michele Colombo – precettore, studioso di letteratura italiana, bibliografo e collezionista – in una lettera indirizzata a Girolamo Tirabo-

[6] Emblematico il caso di Vittorio Alfieri: si veda il suo ricorso ai repertori bibliografici in Christian Del Vento, *La biblioteca ritrovata. La prima biblioteca di Vittorio Alfieri*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2019.

[7] J. M. Paitoni, «Al benigno lettore» cit., s.i.p., ma p. V.

[8] A. De Pasquale, *La nascita del catalogo scientifico del libro antico in Italia nel XIX secolo* cit.; la citazione a p. 162.

[9] Giuseppe Vernazza di Freney, latinista, bibliotecario, professore di paleografia all'università di Torino, si dedicò agli studi storici sul Piemonte (in particolare su Alba, dove era nato nel 1745), ma soprattutto alla storia della tipografia, cui dedicò numerosi scritti e un grande *Dizionario dei tipografi e dei principali correttori ed intagliatori che operarono negli Stati sardi di Terraferma e più specialmente in Piemonte sino all'anno 1821*, al quale stava lavorando ancora quando morì nel 1822 (venne poi pubblicato nel 1859, a cura di Costanzo Gazzera). Nella premessa a *Osservazioni tipografiche sopra libri impressi in Piemonte nel secolo XV del Barone Vernazza* (Bassano, Tipografia Remondiana, 1807; il libro è dedicato a Jacopo Morelli), Vernazza introduceva varie spiegazioni tecniche sulle caratteristiche materiali di un libro, per poi indagare dettagliatamente nella storia di alcune edizioni.

[10] Su Vernazza e il suo contributo alla nascita della bibliografia si veda Fernanda Canepa, *Dall'erudizione al metodo: Giuseppe Vernazza bibliografo e storico della tipografia* (I), in «Il bibliotecario. Rivista semestrale di studi bibliografici», a. XII, n.s., 1995, 1, pp. 203-59, e Ead., *Dall'erudizione al metodo: Giuseppe Vernazza bibliografo e storico della tipografia* (II), in «Il bibliotecario. Rivista semestrale di studi bibliografici»», a. XII, n.s., 1995, 2, pp. 103-220.

schi il 26 febbraio 1787, si soffermava su alcune particolarità di un esemplare da lui posseduto dell'edizione della *Bella Mano* di Giusto de' Conti, «ristampata in Parigi per opera del Corbinelli»[11]:

> La diversità che dagli altri si trova in esse [si fa riferimento alle colonne, allegate alla lettera, con la trascrizione delle «particolarità»] potrebbero indurla a sospettare che due fossero effettivamente l'edizioni fatte dal Patisson di queste Rime: ad ogni modo io tengo per fermo che non se ne sia fatta se non una sola. Due sono le ragioni che me ne convincono pienamente: la prima, che tanto nel mio esemplare quanto in quelli del 1595 da me veduti, si riscontrano le stesse stessissime accidentalità tipografiche: se qualche lettera, per esempio, è o un poco imbrattata, o alquanto guasta, o fuori di luogo; se qualche linea non è affatto dritta nel mio esemplare, lo stesso difetto apparisce parimenti negli altri del 1595; la qual cosa non accaderebbe in edizioni diverse: e la seconda che, e nell'uno e negli altri si ravvisano gli stessi errori di stampa; il che m'è stato facile a rilevare col soccorso dell'errata postovi in fine[12].

Colombo esprimeva i risultati della collazione da lui compiuta di più esemplari di una stessa impressione, esprimendo la convinzione che i confronti «materiali» aggiungessero elementi per una migliore conoscenza del testo[13].

[11] *La Bella Mano. Libro di Messer Giusto de Conti romano senatore, per M. Jacopo Corbinelli, gentilhuomo fiorentino*, Parigi, Patisson, 1589.

[12] Lettera di Michele Colombo a Girolamo Tiraboschi, da Padova, del 26 febbraio 1787, in *Lettere dell'abate Michele Colombo, raccolte dal cav. Angelo Pezzana, precedute da un discorso di Gaetano Gibelli*, vol. I, Bologna, Tipografia all'ancora, 1856, pp. 309-10.

[13] Michele Colombo (1747-1838), dopo gli anni di seminario (durante i quali strinse con Lorenzo Da Ponte un'amicizia che continuò per tutta la vita) e la consacrazione sacerdotale, incominciò a svolgere il ruolo di precettore che esercitò fino a tarda età. Nel 1796 fu chiamato presso la famiglia Porta di Parma, per seguire il giovane Giovanni Bonaventura: il trasferimento a Parma e presso i Porta fu definitivo, perché Colombo per il resto della vita rimase vicino a Giovanni Bonaventura, accompagnandolo nei suoi molti viaggi in varie città italiane, dove conobbe alcuni dei protagonisti della vita culturale e letteraria e poté sia coltivare la propria passione di bibliografo sia arricchire di opere pregiate la biblioteca personale. I vasti interessi di Colombo (che lo portarono a scrivere anche di botanica: *Osservazioni microscopiche intorno a varie spezie di polipi di acqua dolce, ed intorno ai rotiferi*) si rivelano particolarmente significativi nel campo della linguistica, della filologia e della bibliografia, come rivelano alcuni dei suoi lavori, dati alle stampe in un arco di tempo molto ampio: *Catalogo di alcune opere attinenti alle scienze, alle arti ed ad altri bisogni dell'uomo, le quali quantunque non citate nel vocabolario, della Crusca, meritano per conto della lingua qualche considerazione* (1812), *Del modo di maggiormente arricchire la lingua senza guastarne la purità* (1824), *Intorno al favellare e scrivere con proprietà* (1830), le edizioni del *Decameron* (1812-1814) e della *Gerusalemme liberata* (1824). Andrà ricordato che Colombo fu autore di novelle molto apprezzate per tutto l'Ottocento. Un'ampia biografia di Michele Colombo è offerta dalla voce di Michele Tateo, «Colombo, Michele» in *DBI*, vol. 27, 1982, *ad vocem*. Si veda anche Nicoletta Agazzi, *Intorno all'abate Michele Colombo*, Treviso, Kellermann, 1995. La più recente presentazione della figura di Colombo è in Rossella Terracciano, *Michele Colombo tra bibliografia ed erudizione*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*. Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti

2. Michele Colombo bibliografo e filologo

Le competenze bibliografiche e l'ampia conoscenza dei testi della letteratura italiana fanno di Colombo una delle figure di rilievo nella cultura italiana tra la fine del Settecento e gli anni Trenta dell'Ottocento (morì novantenne nel 1838)[14]. I suoi contemporanei ne apprezzavano la vasta erudizione, l'eleganza delle prose (per cui Monti lo definì un «classico vivente»[15]), gli interventi sempre misurati nei dibattiti linguistici e filologici, la ricchezza della sua collezione di libri antichi e di codici manoscritti (tra i quali un trattato di Piero della Francesca sulla prospettiva, dallo stesso Colombo riconosciuto come autografo[16]).

Per il punto di vista adottato in queste pagine – quello della riflessione ecdotica, alla quale solo si fa qui riferimento – gli aspetti più innovativi delle riflessioni di Colombo riguardano la modalità con la quale esaminava le edizioni dei testi della letteratura italiana, applicando al servizio della filologia l'alta competenza bibliografica acquisita. Le sue annotazioni bibliografiche ed ecdotiche erano affidate ad articoli per lo più sollecitati da qualche occasione specifica (e affidati a testate periferiche come la *Gazzetta del Taro*, diretta da Angelo Pezzana) e puntualizzavano aspetti editoriali e testuali di opere di scrittori classici[17]; le

(Padova, 10-13 settembre 2014), a cura di Guido Baldassarri, Valeria Di Iasio, Giovanni Ferroni, Ester Pietrobon, Roma, Adi editore, 2016 (si legge in <https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/i-cantieri-dellitalianistica-ricerca-didattica-e-organizzazione-agli-inizi-del-xxi-secolo-2016/>, data ultima consultazione 2021-09-02). In questo intervento si richiama la bibliografia di alcuni contributi che valorizzano le pagine linguistiche di Colombo e i suoi scritti bibliografici. Altri puntuali contributi di Rossella Terracciano saranno segnalati nel corso di questo capitolo, quando si citeranno gli specifici argomenti cui si riferiscono.

14 Fu «per comune sentenza appellato il Nestore, sì per la gravità del senno, sì per la lunghezza del tempo che egli visse»: così Gaetano Gibelli, in *Discorso intorno alla vita ed alle opere di Michele Colombo*, in *Lettere dell'Abate Michele Colombo raccolte dal cav. Angelo Pezzana*, vol. I cit., p. XI (nelle pagine che seguono, il volume sarà sempre richiamato nelle note bibliografiche con *Lettere*). Sull'epistolario di Colombo – raccolto in 14 volumi presso la Biblioteca Palatina di Parma (per la sua consistenza si veda <http://www.bibpal.unipr.it/getFile.php?id=821>, data ultima consultazione 2021-09-02) – si rimanda al saggio di Rossella Terracciano *L'epistolario di Michele Colombo nella Biblioteca Palatina di Parma*, in *La letteratura italiana e le arti*. Atti del XX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016), a cura di Lorenzo Battistini, Vincenzo Caputo, Margherita De Blasi, Giuseppe Andrea Liberti, Pamela Palomba, Valentina Panarella, Aldo Stabile, Roma, Adi editore, 2018. (Gli atti sono reperibili *online* all'indirizzo: <https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-italiana-e-le-arti>, data ultima consultazione 2021-09-02).

15 Lo ricorda Gaetano Gibelli in *Discorso intorno alla vita ed alle opere di Michele Colombo* cit., p. XXXVII.

16 Su questo prezioso manoscritto si veda la scheda in Manus On Line: <https://manus.iccu.sbn.it//opac_SchedaScheda.php?ID=197594> (data ultima consultazione 2021-09-02). La biblioteca di Michele Colombo fu acquistata nel 1843 dalla Biblioteca Palatina di Parma, allora diretta da Angelo Pezzana.

17 Un primo elenco sommario di articoli e raccolte di Colombo fu inserito come parte conclusiva dell'ampio profilo biografico scritto da Angelo Pezzana, direttore della Biblioteca

sue «minute osservazioni»[18] ricorrevano tuttavia anche nelle numerose lettere scambiate con bibliografi come Bartolomeo Gamba, studiosi come Tiraboschi, bibliotecari come Jacopo Morelli, stampatori-editori come Molini.

Nelle indagini ravvicinate di esemplari della stessa impressione o di edizioni diverse, spesso in suo possesso o che consultava nelle biblioteche di Parma e delle città dove viaggiava, Colombo aveva l'obiettivo esplicito di stabilire una maggiore conoscenza dei testi per tentare di raggiungere l'originale dell'autore.

L'esame autoptico di un'edizione (a partire dal frontespizio[19], dal registro, dalle segnature, dalla condizione dei caratteri), la collazione di esemplari della stessa impressione e di esemplari di edizioni diverse, la verifica della correttezza dei testi trasmessi (in rapporto agli errori tipografici, e all'originale dell'autore, quando è possibile collazionarlo), l'individuazione dei codici o delle stampe dalle quali il testo è stato via via trascritto, le differenze che permettono di riconoscere edizioni contraffatte, erano gli elementi che Colombo poneva a fondamento dei suoi studi. E proprio per la metodologia applicata, che ricorreva allo studio degli aspetti tecnici della stampa, Valentino Romani ha definito Colombo un antesignano della «bibliografia testuale»[20]. Anticipando le indagini che caratterizzeranno la *textual bibliography* novecentesca e gli studi di filologia dei

Palatina di Parma, che si avvalse di una memoria compilata sul finire della vita dallo stesso Colombo. Lo scritto venne pubblicato come voce («Colombo (Michele)») in *Biografia degli italiani illustri, nelle lettere scienze ed arti* […], *e pubblicate per cura del professor Emilio De Tipaldo*, vol. VI, Venezia, Dalla Tipografia di Alvisopoli, 1838, pp. 97-118, e da qui ripreso, con aggiunte nella parte bibliografica, in un opuscolo autonomo: *Alquanti cenni intorno alla vita di Michele Colombo*, Parma, Paganino, 1838. Vari articoli e vari opuscoli (lunghe lettere di varia natura), a volte rivisti dall'autore, vennero raccolti dallo stampatore Paganino di Parma nel 1820, seguito da una raccolta edita da Bettoni con molti errori. Lo stesso Paganino decise di predisporre una nuova edizione corretta e aggiornata dall'autore; ne furono pubblicati cinque volumi con queste date in frontespizio: i primi due 1824 (ma il secondo è del 1825), il terzo 1827, il quarto 1828 (ma con un'aggiunta nel 1831; nel 1831 uscì anche un unico volume che comprendeva gli scritti dei volumi precedenti), il quinto 1837. L'editore Silvestri raccolse a Milano, nel 1824, vari scritti in *Opere dell'abate d. Michele Colombo di Parma* (che probabilmente contribuirono a diffondere gli scritti dello studioso negli anni Venti) e altri nel 1842 in *Altre opere dell'abate d. Michele Colombo di Parma*. Tre volumi di *Opuscoli*, con testi già usciti da Paganino, vennero presentati dalla Minerva di Padova nel 1832. E ancora nel 1832 uscirono a Venezia, dalla Tipografia di Alvisopoli, *Lezioni e discorsi filologici dell'ab. Michele Colombo Trevigiano*.

[18] L'espressione è utilizzata da Valentino Romani, in un suo saggio, per indicare le caratteristiche delle riflessioni di Colombo: si veda Valentino Romani, *Testi di lingua e progressi della bibliografia italiana: «le minute osservazioni» di Michele Colombo*, in «Il bibliotecario. Rivista semestrale di studi bibliografici», a. XIV, ns., 1997, 2, pp. 83-94, la cit. alle pp. 83-4.

[19] Scrive Colombo che «Il frontespizio di un libro è come la facciata di un palazzo, della quale conviene notare tutte le particolarità che lo possono far distinguere al forestiero da qualunque altro» (lettera di Michele Colombo a Bartolomeo Gamba, del 20 marzo 1806, in *Lettere*, p. 195).

[20] Valentino Romani, *Alle origini della bibliografia testuale: le cinque edizioni della "testina" (ed altre ricognizioni dell'abate Michele Colombo)*, in «Il Bibliotecario. Rivista di studi bibliografici», a. XV, n.s., 1998, 2.

testi a stampa, Colombo scriveva, in una lettera del 1806, nella quale si avvaleva della sua lunga esperienza di bibliografo:

> Anche l'esemplare mio del Decamerone stampato nel 1718, il quale è certamente della vera edizione, ha *contentate*. Io le dirò in tal proposito che, sopra tutto nella edizione contraffatta per conto degli errori di stampa ho trovate gran varietà da esemplare a esemplare. *Credo che gli andassero correggendo di tempo in tempo, mentre ne imprimevano i fogli*[21].

È evidente come Colombo avesse già intuito una delle ragioni per cui gli esemplari di una stessa impressione possono presentare lezioni diverse: gli interventi sulla forma in corso di stampa[22]. A conferma dello sguardo attento agli aspetti materiali di un libro è interessante aggiungere la seconda parte delle considerazioni presenti nella lettera appena citata, nella quale viene esposto il criterio adottato per l'individuazione delle edizioni contraffatte, con l'esame dei caratteri di stampa:

> Lasciato per tanto il distintivo degli errori di stampa, come quello che mi è paruto mal sicuro [...], io mi sono appigliato ad un altro, per mio avviso di gran lunga più certo. Sì nell'impressione sincera come nella *maschera* trovasi la ss doppia alcune volte legata (ſſ) ed altre slegata (ſs); ma egli avviene talvolta che dove nella vera edizione essa sta nell'un modo, nell'edizione contraffatta essa stia nell'altro. Ora, siccome è cosa indifferente riguardo alla correzione che vi stia o in una foggia o nell'altra, egli è evidente che non si sarà tolta via mai la legata per sostituirvi la slegata, o questa per sostituirvi quella. Però com'essa sta in un esemplare, così deve stare in tutti gli altri di quella impressione. Ond'è che io mi soglio servire di tal contrassegno per distinguere la genuina dalla falsa edizione di questo libro[23].

Un'ulteriore conferma della necessità di prestare attenzione agli aspetti materiali della stampa è in una lettera a Gamba del 4 gennaio 1807, nella quale Colombo si soffermava su «due edizioni tra loro somigliantissime» dei *Canti Carnascialeschi*, uscite «colla data di Cosmopoli del 1750»[24]:

> Aggiugnerò ancora che nella prima impressione s'è fatto il foglio *Oo*[25] di otto carte come gli altri, e vi si è aggiunto un foglietto *Pp* di due carte sole, sull'ultima delle

[21] Lettera di Michele Colombo del 24 marzo 1806, a Bartolommeo Gamba, in *Lettere dell'abate Michele Colombo* cit., p. 210. Corsivo aggiunto. Bartolommeo (così, sempre, nelle *Lettere*) Gamba era uno dei più frequenti interlocutori di Colombo, che con lui intrattenne uno scambio epistolare fino agli ultimi anni di vita.

[22] A questa proposito si veda il saggio di Valentino Romani, *Della «bibliografia analitica» e dei suoi primi sviluppi nell'Ottocento italiano*, in «Accademie e biblioteche d'Italia», a. LVII, 1989, 40, n.s. 2.

[23] *Ibidem*.

[24] Lettera di Michele Colombo a Bartolommeo Gamba, del 4 gennaio 1807, in *Lettere*, p. 226.

[25] Questa e le successive sono le sigle che indicano i fascicoli che compongono il volume.

quali sta l'errata; laddove nell'altra impressione, invece di aggiungere il foglietto *Pp*, s'è fatto il foglio *Oo* di dieci carte, l'ultima di cui resta bianca. Non voglio poi ommettere di dirle che m'è avvenuto di trovarne un esemplare con parte de' fogli della prima di queste due edizioni e parte della seconda. Siccome e l'una e l'altra è uscita dai medesimo torchi, di che non ci lascia dubitare la identità de' caratteri; così non è punto inverisimile, che, rimasti mancanti di alcuni fogli alquanti esemplari della prima impressione, si sieno redintegrati co' fogli della seconda, tirativi di soprappiù a quest'effetto[26].

Ciò che importa a Colombo è la «genuinità» dell'edizione, cercata non più solo in funzione degli interessi mercantili di collezionisti e librai, ma per conoscere meglio il testo di un autore, la sua scrittura, la sua lingua. Era ben chiaro a Colombo che ogni indagine testuale, se condotta su edizioni inaffidabili, risultava poco attendibile (con un danno non indifferente se l'inattendibilità investe gli Accademici della Crusca); scriveva in una lettera del 1806 a Bartolommeo Gamba[27], facendo riferimento alla *princeps* di *La Gigantea* di Girolamo Amelonghi stampata a Firenze dagli eredi di Torrentino nel 1566: «Quantunque abbia ancor essa la magagna della più parte del Torrentino, di non essere gran fatto corretta, è tuttavia pregevolissima per conto della lezione, che conservasi in essa genuina, ed è alterata in più luoghi della ristampa di cui si servirono gli Accademici»[28].

In un'ulteriore lettera a Gamba, mettendo in rilievo le differenze di due diverse stampe del volgarizzamento dei *Sermoni* di Sant'Agostino – *I Sermoni volgari del Venerando doctore Santo et Aurelio Augustino*… e *Sermoni dell'egregio dottore Divo Aurelio Augustino*… – usciti nello stesso 1493 (ma con indicazioni di giorno e mese diversi), Colombo annotava, con un sguardo più propriamente filologico:

Ora queste a me paiono differenze tali da doverne stabilire due diverse edizioni. Sarei pur desideroso che noi ci assicurassimo bene di questo fatto; perché la cosa potrebbe essere di maggiore importanza che non sembra a prima giunta. E certo, s'esse veramente sono due, essendosi fatte contemporaneamente, non è possibile che siasi adoperato per tutte due il medesimo testo a penna; e quindi è molto probabile che diversifichino alquanto l'una dall'altra: ond'è che, collazionandole insieme, si potrebbe forse ridurre il testo di questo volgarizzamento a miglior lezione[29].

[26] Lettera di Michele Colombo a Bartolommeo Gamba, del 4 gennaio 1807, cit., p. 228.

[27] Numerose lettere a Gamba nascono dalle osservazioni che Colombo trae dalla lettura del repertorio bibliografico di Bartolommeo Gamba, *Serie dei testi di lingua usati a stampa nel Vocabolario degli accademici della Crusca. Con aggiunte di altre edizioni da accreditati scrittori molto pregiate, e di osservazioni critico-bibliografiche*, Bassano, Dalla Tipografia Remondiniana, 1805.

[28] Lettera di Michele Colombo a Bartolommeo Gamba, senza indicazione di data, ma presumibilmente del 1806, in *Lettere*, p. 206.

[29] Lettera di Michele Colombo a Bartolommeo Gamba del 1814 (senza giorno e mese), da Venezia, in *Lettere*, pp. 230-1.

Lo studio minuzioso degli esemplari delle diverse stampe è dunque al centro dell'attività bibliografica e filologica di Colombo e delle sue riflessioni linguistiche. A quest'ultimo proposito sottolineava, nell'«Avvertimento» al catalogo da lui stesso compilato delle opere che, pur non citate dalla Crusca, tuttavia «meritano per conto della lingua qualche considerazione» (lo aveva pubblicato a Milano, da Mussi, nel 1812)[30]:

> Avendo io nella Prefazione reso conto dello scopo che io mi sono prefisso nel presente lavoro, non sarà forse inutile che io informi brevemente i Lettori del modo che m'è parso bene di tenere nell'eseguirlo.
> Prima di tutto ho procurato d'indicar di ognuna delle Opere, che ho registrate, la migliore delle edizioni da me conosciute; intorno a che io credo cosa superflua l'avvertire che nel caso nostro per migliore intendere non si deve nè la più elegante, nè la più copiosa per corredo di Annotazioni, o d'Indici, o di tali altri arricchimenti; ma la più fedelmente eseguita secondo il testo originale: e per questa ragione sono state da me preferite le prime edizioni alle posteriori sempre che a fare diversamente non mi ha determinato qualche altra cagione. Talora ne ho additata eziandio qualcun'altra, la quale m'è parsa di merito uguale, o almeno degna ancor essa di qualche menzione[31].

Valentino Romani ha sottolineato che «la sofferta rivisitazione ottocentesca della questione della lingua, nel procurare le ultime scosse e il definitivo assestamento del canone, ha comportato un massiccio ricorso alle testimonianze a stampa e un impatto altrettanto forte e significativo con le tecniche di descrizione e con i problemi di accertamento bibliografico della tradizione editoriale»[32]. E più avanti, nello stesso saggio, ha evidenziato che «Nel provinciale crogiolo dell'Italia del primo Ottocento, con le "minute osservazioni" del Colombo e dei suoi corrispondenti, si vennero precisando uno dopo l'altro i percorsi di un nuovo e diverso approccio al libro tipografico, considerato non più mero supporto ma vettore del testo»[33].

Se la stampa «migliore» è quella che trasmette il testo più vicino all'originale – Colombo non usa l'espressione «volontà dell'autore» – a quella dovrà dunque riferirsi anche chi cura una nuova edizione, perché, «Qualunque alterazione, che nel testo d'un libro sia fatta, o per trascuraggine o per ignoranza, è una violazio-

[30] Così nel titolo del *Catalogo di alcune opere attinenti alle scienze alle arti e ad altri bisogni dell'uomo, le quali quantunque non citate nel vocabolario della Crusca meritano per conto della lingua qualche considerazione. Aggiuntevi tre lezioni su le doti di una culta favella*, Milano, Dalla tipografia Mussi, 1812. La prima edizione uscì anonima, ma con il nome di Colombo il testo venne ripubblicato negli *Opuscoli* editi a Parma da Paganino. Qui si cita dalla prima edizione.

[31] [Michele Colombo], «Avvertimento», in *Catalogo di alcune opere attinenti alle scienze alle arti e ad altri bisogni dell'uomo* cit., p. III.

[32] V. Romani, *Testi di lingua e progressi della bibliografia italiana* cit., pp. 83-4.

[33] Ivi, p. 94.

ne della fede dovuta ed all'Autore ed al Lettor tutt'insieme»[34]. La conclusione è lapidaria: le alterazioni «o picciole o grandi, esse sono biasimevoli sempre»[35].

In un appunto rimasto inedito (e fatto conoscere da Valentino Romani), Colombo scriveva:

> Quando in diverse edizioni s'incontra diversità di lezione l'espediente migliore par a me che sia quello di consultar il ms. originale; e in difetto di questo qualcun altro dei più accreditati. Ma qualora ci manchino ancor questi, se havvi un'impressione dell'opera fatta sotto gli occhi dell'autore deesi dare a questa la preferenza[36].

Si conferma l'importanza della stampa sorvegliata dall'autore, considerata alla stessa stregua di un autografo che porta le ultime lezioni: indicazione, anche questa, innovativa e importante sul piano teorico. La necessità di conoscere, in ambito filologico, la storia delle edizioni e della trasmissione a stampa dei testi trovava una piena giustificazione in affermazioni come questa o come in un'ulteriore indicazione metodologica, precisa nella sua lucidità:

> Egli è verisimile che in una ristampa, fatta con sua [dell'autore] saputa, si eseguisca di suo ordine il cangiamento da lui voluto, e ch'egli dipoi nessuna cura si prenda più di ciò che avea fatto prima nel MS. – Che avverrà egli allora? Avverrà che la detta edizione sia più conforme alla mente dell'Autore che il suo MS. medesimo; e perciò da doverglisi preferire[37].

La riflessione si chiudeva con un'ulteriore affermazione di metodo: «Non vi crediate [...] che io pretenda di menomar il credito in cui debbon essere tenuti i Codici: da questi principalmente sono da cavarsi le vere lezioni degli Autori: dico bensì che non a prendervi di grossi granchi è da procedere con molta circospezione»[38]. Il nodo centrale, anche per Colombo, era il rispetto di ciò che l'autore aveva scritto, e il problema che poneva all'attenzione riguardava le modalità per riconoscerlo e trasmetterlo: per questo scopo, codici e stampe erano testimoni equiparati.

[34] Michele Colombo, *Ragionamento sopra un luogo dell'Asino d'oro di Niccolò Machiavello, stranamente viziato nelle edizioni dette della Testina, e malamente corretto nelle moderne ristampe*, in *Opuscoli dell'abate Michele Colombo. Edizione riveduta ed ampliata dall'autore,* vol. II, Parma, Per Giuseppe Paganino, 1824, p. 93 (lo scritto era stato pubblicato in precedenza con un titolo leggermente diverso: *Ragionamento dell'ornatissimo Sig. Michele Colombo letto nell'Accademia della Crusca sopra un luogo dell'Asino d'oro di Niccolò Machiavelli, stranamente viziato nelle edizioni dette della Testina, e malamente corretto nelle moderne ristampe, con prefazione dell'editore*, Firenze, Nella stamperia di Francesco Daddi, 1817).

[35] *Ibidem*.

[36] Il passo di Colombo, inedito, è stato pubblicato in V. Romani, *Testi di lingua e progressi della bibliografia italiana* cit., p. 92.

[37] Michele Colombo, *Alcune bazzecole*, in Id., *Altre opere dell'abate d. Michele Colombo di Parma*, Milano, Silvestri, 1842, p. 461.

[38] *Ibidem*.

Tra gli scritti più specificamente dedicati alla riflessione filologica, e in particolare agli aspetti metodologici, uno dei più emblematici è *Ragionamento sopra un luogo dell'Asino d'oro di Niccolò Machiavello, stranamente viziato nelle edizioni dette della Testina, e malamente corretto nelle moderne ristampe*[39]. Mettendo in discussione il verso «tutto vergato medita e di loto», trasmesso nelle cinque edizioni dette «della testina»[40] (la cui curatela «passa per la migliore»[41]), Colombo avanzava una serie di osservazioni e di ipotesi, che, muovendo da considerazioni grammaticali, trovavano la loro giustificazione negli aspetti tecnici della stampa.

Si possono riassumere le indicazioni di Colombo in pochi punti. La modifica del verso introdotta per congettura nelle edizioni moderne («tutto vergato d'immondizia e loto») non è accettabile, sia perché introduce l'accostamento di due parole che non possono, secondo la più corretta pratica linguistica, essere poste affiancate (poiché la seconda è una specificazione della prima), sia perché il passaggio da «immondizia» a «medita» non può essere frutto di uno scambio meccanico, come accade con la sostituzione di una parola con un'altra di suono, di significato, di lunghezza simile. La congettura proposta è dunque molto semplice: un errore di tipografia ha scambiato due sillabe, per cui «di meta» (parola dello stesso piano semantico di «loto») è diventato «medita». Ancorché lungo vale la pena di leggere l'intero passo di Colombo, che fonda una congettura filologica sulla conoscenza di un procedimento tecnico:

> Quantunque le voci *medita* e *di meta* sieno di significato differentissimo, e per questo conto tanto diverse l'una dall'altra, che nulla più, v'ha tuttavia tra esse tanta rassomiglianza ed affinità, che agevolissimo ne diviene lo scambio. Composte essendo ambedue delle stesse lettere, ambedue delle sillabe stesse, altro non si richiede che un picciol trasportamento di sillabe acciocchè l'una sia trasmutata nell'altra. Non cangiamenti di parole, non aggiungimenti di particelle, non sostituzioni di sorta alcuna sono adunque da farsi nel caso nostro affinchè il verso divenga tale qual esso si legge nell'edizione dalla testina: d'altro non è qui d'uopo, che di rimuovere una sillaba sola del luogo dov'è, e di ricollocarla pur lì vicino. Veggiamo come questo verisimilmente seguì.
> Quelli che usano molto nelle stamperie, avranno potuto osservare come alcuna volta interviene che il torcoliere, nell'inchiostrare i caratteri ne tragga dalla forma una o più lettere, le quali, non essendovi serrate ben bene, s'appiccano a' mazzi

[39] A partire da questo scritto, Valentino Romani ha sottolineato l'importanza di Colombo nell'ambito della «bibliografia testuale», come indicava il titolo del suo saggio *Alle origini della bibliografia testuale: le cinque edizioni della "testina" (ed altre ricognizioni dell'abate Michele Colombo)*, già citato, al quale si rimanda.

[40] «È noto che queste impressioni sono così denominate da quella Testina intagliata in legno che vi si vede frontespizio», *Ragionamento sopra un luogo dell'Asino d'oro* cit., p. 95, nota *(a)* (che prosegue a p. 96). Scrive ancora Colombo: «Cinque io ne conosco, differenti l'una dall'altra con la data 1550» (*ibidem*, proseguimento nota *(a)*). Si trattava dell'edizione delle *Opere divise in cinque parti*, uscite senza nome dello stampatore data e luogo di stampa, con sola data 1550.

[41] M. Colombo, *Ragionamento sopra un luogo dell'Asino d'oro* cit., p. 137.

> per cagione della tenacità dell'inchiostro. Quando ciò segue, egli ce le ripone, e, senza badar più che tanto, seguita il suo lavoro. Immaginate che nella prima delle impressioni dalla testina uscite sieno della forma, nella maniera che ho detto, le lettere della voce *di meta*; e concepirete quanto facilmente colui che ce le ripose ne può aver trasposte inavvertentemente le sillabe, e messa la prima nel luogo secondo, e la seconda nel primo; ed eccovi fatto *medita* dov'era prima *di meta*[42].

La spiegazione – condotta *ante litteram* con gli strumenti tipici della filologia dei testi a stampa – proponeva una congettura distante da quella che leggeva «immondizia», che Colombo aveva definito correzione «di fantasia», poiché l'editore aveva modificato «tiratovi dal senso, senza niun altro fondamento averne»[43], e senza considerare che «era impossibile che di tal voce nascesse mai tal errore»[44]. L'editore, tuttavia, non pensava di avere raggiunto la certezza, e, parlando di ipotesi, suggeriva implicitamente un ulteriore spunto ecdotico di carattere metodologico:

> Ma è egli realmente accaduta la faccenda così? Io non potrei affermarlo con sicurezza, e confesso altro non essere questa mia che una semplice congettura, la quale nientedimeno ha grande apparenza di verità, sì perchè essa è fondata in sulla osservazione di quanto suole assai sovente accader nella stampa, e sì perchè con essa si rende ragione molto naturalmente di ciò che più difficile sarebbe a spiegarsi in qualsivoglia altra guisa[45].

Mostrando i passaggi necessari per il cambio «immondizia»/«medita» («Quante cose, Dio buono, sarebbono state da farsi in questo caso!»[46]) Colombo introduceva a sua volta l'osservazione che la correzione più economica è spesso quella più fondata.

La risposta di Colombo al quesito che lui stesso aveva posto insiste su una questione filologica, che, si è già visto, era al centro delle riflessioni a cavallo degli anni Venti: l'emendazione per congettura. Colombo rivendicava la necessità di documenti che suggerissero una lezione fondata su «fatti» (cioè su testimoni sicuri) e non sulle idee (o sui gusti) dell'editore:

> E nientedimeno sarebbe pur da desiderarsi che ne fosse trovato, se non l'original manoscritto (il qual io credo perduto), almeno qualche altro vecchio ed autorevole testo, col riscontro del quale si potesse venir in chiaro se la buona e sincera lezione del detto verso sia quella che ora è proposta da me, ovvero l'altra adottata già nelle moderne ristampe; chè le congetture, per quanto sien forti e plausibili le ragioni sopra le quali esse sono fondate, non lasciano per questo d'essere congetture; e 'l dubitarne è cosa da uomo saggio ed avveduto.

42 Ivi, pp. 104-5.
43 Ivi, p. 103.
44 *Ibidem*.
45 Ivi, p. 105.
46 Ivi, p. 103.

> Tengasi pure per fermo che nelle materie di fatto un autentico documento val più che mille ragionamenti, siano essi pur giusti, sieno pur concludenti quanto si voglia; perciocchè questi inducon talora, o almeno possono indur in errore; il fatto non mai[47].

Il saggio si chiudeva con un'interessante perorazione finale, rivolta ai filologi:

> Voi, correggitori di libri, voi emendatori di testi, attenetevi a questa regola; essa è il caso vostro: non ve ne discostate giammai; e renderete alla repubblica delle lettere tanto miglior servigio, quanto più scrupolosamente l'osserverete[48].

Sono numerosi gli interventi di Colombo sulle edizioni antiche, alle quali va sicuramente il maggiore interesse dello studioso; in essi è possibile riconoscere il metodo bibliografico adottato per arrivare al testo dell'autore, tanto più rilevante per quegli scrittori che hanno vissuto nell'età della stampa, e hanno consegnato direttamente a uno stampatore il proprio manoscritto.

Basti qui l'esempio dello studio riportato in un opuscolo dedicato alla prima edizione delle cose volgari di Angelo Poliziano[49]. Con una serrata analisi tecnica delle diverse edizioni, e mettendo a confronto linea per linea le due edizioni scelte come oggetto specifico di studio, Colombo dimostrava l'inconsistenza delle argomentazioni addotte dal padre Giovanni Battista Audifredi (nel suo *Specimen historico-criticum editionum Italicarum saeculi XV*[50]) per indicare come *princeps* dei testi in volgare di Poliziano un'edizione senza data, senza luogo di stampa e senza il nome dello stampatore. Dopo avere documentato, con numerose prove, che l'edizione segnalata da Audifredi era *descripta* dell'edizione uscita a Bologna da Platone de' Benedetti nel 1494, Colombo chiudeva la sua analisi con la lapidaria affermazione: «prima impressione delle cose volgari del Poliziano è quella del Benedetti del 1494; le altre sono tutte ciance»[51].

L'individuazione della *princeps* delle rime volgari di Poliziano era in funzione degli studi sul poeta, e immediatamente veniva posta a confronto con gli spogli linguistici dell'Accademia della Crusca:

> un'edizione la quale è senza dubbio la originale di queste Stanze; un'edizione che fu assistita da un letterato, la cui perizia e diligenza era tale, che il Poliziano

[47] Ivi, pp. 106-7.

[48] Ivi, p. 107.

[49] Michele Colombo, *Lettera ad un amico intorno alla prima edizione delle cose volgari di Angelo Poliziano*, in M. Colombo, *Opuscoli dell'abate Michele Colombo. Edizione riveduta ed ampliata dall'autore,* vol. II cit., pp. 109-24. La «lettera» era preceduta da un ampio scritto intitolato *Lettera ad un amico intorno al regolamento degli studj di un giovanetto di buona nascita*.

[50] Giovanni Battista Audifredi (1714-1794), dal 1759 prefetto della Biblioteca Casanatense di Roma, fu un bibliografo molto noto e apprezzato nella seconda metà del Settecento, in particolare per le sue descrizioni di edizioni quattrocentesche stampate in Roma (*Catalogus historico-criticus Romanorum editionum saeculi XV,* del 1783) e in Italia (*Specimen historico-criticum editionum Italicarum saeculi XV,* interrotto dalla morte e uscito incompleto).

[51] *Lettera ad un amico intorno alla prima edizione delle cose volgari di Angelo Poliziano* cit., p. 123.

medesimo aveva desiderato che si pigliasse cura della stampa d'altre sue cose; un'edizione che, essendo fatta in vita dell'autore, si doveva impiegare ogni studio affinchè riuscisse emendatissima quanto alla lezione, e correttissima quanto alla stampa; tanto più che, per essersi fatta senza saputa di lui, egli si sarebbe corrucciato altamente, se, quando essa comparve, non fosse stata di suo soddisfacimento; una tale edizione, io dico, dee essere a giusto titolo riguardata come una delle migliori che noi abbiamo di queste elegantissime Stanze, e per conseguente aver luogo tra quelle che l'Accademia della Crusca ha citate[52].

3. Le edizioni del *Decameron* e della *Gerusalemme Liberata*

Lo sguardo bibliografico di Michele Colombo si estende alle questioni filologiche in particolare nella diretta pratica ecdotica del *Decameron*[53], della *Gerusalemme liberata*[54], delle *Cento novelle*[55].

L'edizione del *Decameron* uscì a Parma tra il 1812 e il 1814, senza il nome dell'editore: chi questi sia viene reso noto nel 1816, nell'avviso intitolato «Gli editori» premesso a una nuova edizione dell'opera di Boccaccio, pubblicata a Milano da Giovanni Silvestri, che dichiara di riprendere il testo dell'edizione parmigiana, ormai considerato il più corretto: «È noto ormai che questa recente edizione fu procurata e laboriosamente assistita dal ch. sig. abate D. Michele Colombo, soggetto intelligentissimo quant'altro mai in fatto di nostra lingua; e questo lavoro venne da lui arricchito di una erudita prefazione in nome dello stampatore»[56].

[52] Ivi, pp. 123-4.

[53] *Decameron di Messer Giovanni Boccaccio corretto ed illustrato con note*, Parma, Blanchon, 1812-1814. Si veda sul contributo di Colombo per questa stampa il saggio di Rossella Terracciano, *Michele Colombo editore del Decameron*, in *700 anni dopo. Boccaccio: cosa si è detto, cosa si può ancora dire. Un bilancio, tante proposte*, a cura di Antonio Biagio Fiasco e Emma Grimaldi, numero monografico di «Misure critiche. Rivista semestrale di letteratura e cultura varia», n.s., a. XII, 2013, 2; a. XIII, 2014, 1. Terracciano, che oltre a dar conto della fortunata storia dell'edizione parmigiana estende la sua ricerca alle pagine di successivi scritti di Colombo sul *Decameron*, riporta una serie di esempi della varia tipologia delle note, facendo conoscere anche quelle redatte in vista di una nuova edizione dell'opera, che Colombo lasciò incomplete per la morte sopraggiunta (la nuova edizione uscì postuma a Firenze, nel 1841, presso Passigli, per le cure di Pietro dal Rio).

[54] *La Gerusalemme liberata, Poema di Torquato Tasso, ridotta a miglior lezione; aggiuntovi il confronto delle varianti tratto dalle più celebri edizioni, con note critiche sopra le medesime*, Firenze, presso Giuseppe Molini, 1824. Il richiamo a Colombo come editore è nella lettera da lui inviata a Molini e riprodotta dallo stampatore nelle pagine introduttive.

[55] *Le Cento Novelle antiche secondo l'edizione del MDXXV, corrette ed illustrate con note*, Milano, Paolo Antonio Tosi, 1825. Anche in questo caso non viene specificato il nome dell'editore. Pezzana, nella bibliografia degli scritti di Colombo da lui compilata e utilizzata per la voce dedicata a Colombo in *Biografia degli italiani illustri* (cit.), scrive, a proposito dell'edizione del 1825 delle *Cento novelle*: «La *Prefazione* è del Colombo» (p.117).

[56] «Gli editori», in *Il Decameron di Messer Giovanni Boccaccio, cittadino fiorentino*, Milano, Silvestri, 1816, p. V.

Scrivendo ad Antonio Cesari nel 1817, Colombo dichiarava di essersi limitato a «correggere la stampa», ad apporre «qualche postilluzza o dove m'è paruto che la lezione adottatasi nella edizion di Milano non fosse la migliore, o dove qualche altra somigliante cagione mi ci ha indotto»[57]. Il testo riprodotto era infatti quello dell'edizione della Società Tipografica de' Classici Italiani del 1803, che a sua volta trascriveva il testo di Francesco Amaretto Mannelli riprendendolo dall'edizione di Livorno curata da Gaetano Poggiali.

In realtà gli interventi di Colombo sul testo, per quanto apparentemente limitati, coinvolgevano numerose lezioni, corrette sulla base della collazione tra varie stampe, in particolare per quanto riguardava la punteggiatura[58]. La collazione dell'edizione del 1527, di quella del 1572 (curata da Lionardo Salviati e poi riprodotta varie volte dagli Accademici della Crusca), di quella dei Deputati alla correzione del Decameron del 1573 (che, censurando ciò che «in quest'opera era dispiaciuto a' Padri del Concilio di Trento, s'adoperarono nel tempo stesso con ogni cura a restituirlo alla sua più genuina lezione»[59]), di quelle settecentesche del 1718 e soprattutto del 1761, che riproducevano esattamente il testo di Mannelli, spingono Colombo a interrogarsi sulla necessità di introdurre varie innovazioni:

> Ora avendo io fatto uso, e, per quanto mi credo, non senza profitto, eziandio di queste edizioni, non sarà da meravigliarsi se troverassi che alcun poco io mi sia discostato qua e là dalla milanese edizione, nella quale s'è quasi da per tutto serbata molto religiosamente la lezione del testo mannelliano. Ho per altro avuta la precauzione d'indicare in piè di pagina i luoghi dove questo è avvenuto, qualora le variazioni mi sono parute di qualche conto[60].

Pur senza venir meno all'intento di cercare di riprodurre un testo il più vicino all'originale, la modalità di curatela e le note filologiche del *Decameron* aggiunte rimandavano tuttavia alle pratiche settecentesche. La ricerca della lezione migliore si fondava su ragioni linguistiche ed estetiche, sia in rapporto all'*usus scribendi* di Boccaccio, sia tenendo conto della correttezza grammaticale.

Basti l'esempio di una nota che segnala una variante: «Il testo Mannelli e l'edizione di Milano hanno gulosi, e più sotto gulosità; ma la celebre edizione del 1527 ha golosi, e golosità, e così pure quella, citata nel Vocabolario, del 1718. A noi è paruto meglio seguire questa seconda lezione, che ritenere una voce oggidì affatto dall'uso abolita»[61].

[57] Lettera di Michele Colombo ad Antonio Cesari, del 26 febbraio 1817, in *Lettere*, lett. n. 26, p. 40.

[58] Numerose le note aggiunte da Colombo a quelle tratte da edizioni precedenti. Nelle note aggiunte Colombo segnalò varie questioni filologiche (per distinguerle dalle precedenti, le sue note portavano il simbolo della croce: †).

[59] *Decameron di Messer Giovanni Boccaccio corretto ed illustrato con note* cit., p. V.

[60] [Michele Colombo], *Avviso dello stampatore*, ivi, p. VI.

[61] Ivi, p. 154, nota 1. La nota è introdotta dal simbolo della croce.

Le intuizioni di grande modernità di Colombo nell'ambito degli studi bibliografici – che permettono di distinguerlo sia dai letterati del XVIII secolo sia quelli del XIX – convivevano con elementi della cultura settecentesca, a lungo persistenti e chiaramente individuabili in varie note del *Decameron*.

La contraddizione tra innovazione e conservazione era per altro favorita dal fatto che Colombo, formatosi in pieno Settecento, si era poi trovato a misurarsi con gli sviluppi culturali, filologici, editoriali del nuovo secolo. A proposito di un passo del commento al *Decameron*, già Michele Barbi aveva rilevato come Colombo avesse colto con precisione la necessità di sanare alcune lezioni, individuando anche la lezione corretta, ma come, tuttavia, avesse deciso di lasciare ugualmente a testo le lezioni erronee, in quanto trasmesse dall'autorità del codice Mannelli[62].

Sebbene molti editori non avessero avuto dubbi, nel Settecento, a emendare sulla base del proprio gusto, Colombo si inseriva nel solco della tradizione erudita settecentesca, che riconosceva nel documento più antico (soprattutto se si trattava di codici) un'autorità non discutibile (ma questo non gli impediva alcuni interventi su lezioni giudicate erronee).

Tuttavia, sebbene negli scritti dati alle stampe non ci siano riferimenti precisi alle edizioni Morali e Marsand[63], è presumibile che le nuove edizioni dell'*Orlando furioso* e delle *Rime* di Petrarca abbiano sollecitato anche in Colombo nuove riflessioni. O, forse, l'approfondimento per la pubblicazione del testo originale era stato sollecitato dalla necessità di pubblicare opere nate nel contesto della tipografia e trasmesse direttamente da stampe.

Quando, nel 1823, pur lamentandosi nelle lettere per la sua tarda età, Colombo si mette a lavorare sul Tasso, le riflessioni sull'importanza di riprodurre fedelmente il testo voluto dall'autore, e sulle modalità di un'edizione che ne tenesse conto, erano ormai diffuse nella cultura ecdotica, in particolare in quella milanese che per Colombo era un importante punto di riferimento. Alle edizioni milanesi dell'*Aminta* e della *Gerusalemme liberata* guarda dunque per le nuove che gli sono state affidate da Giuseppe Molini, che a Firenze pubblicava i classici italiani aggiungendo al suo nome l'indicazione «All'insegna di Dante» (e ponendo sul frontespizio l'erma dantesca)[64].

[62] Michele Barbi, *Sul testo del «Decameron»*, in Id., *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante al Manzoni*, Firenze, Sansoni, 1938. Qui si cita dalla terza edizione, ivi, 1977, pp. 50-1. In particolare, più che dei filologi, Michele Colombo ha suscitato l'interesse soprattutto degli storici della lingua: le sue riflessioni linguistiche, molto vicine a quelle di Vincenzo Monti nel condannare l'idea di rifarsi alla lingua del Trecento e nell'aprire a opere non comprese nell'elenco della Crusca, anche cronologicamente vicine alla contemporaneità, sono state valorizzate da Maria Corti, da Sebastiano Timpanaro, da Luca Serianni, e soprattutto da Maurizio Vitale, come ricorda Rossella Terracciano in *Michele Colombo tra bibliografia ed erudizione* (cit., p. 2), cui si rimanda per la relativa bibliografia.

[63] La vasta mole di materiali dell'archivio di Colombo alla Biblioteca Palatina di Parma è stata esplorata solo episodicamente.

[64] Un preciso profilo di Giuseppe Molini (e della sua attività editoriale) è nella voce «Molini, Giuseppe», redatta da Piero Scapecchi, in *DBI*, vol. 75, 2011, *ad vocem*.

Ponendosi nella scia della produzione editoriale avviata dopo la ripresa di interesse sul Tasso registrata negli anni Dieci dell'Ottocento, Molini, benché avesse già pubblicato nel 1818 un'edizione della *Gerusalemme liberata*, ne promuove una seconda, con nuove riflessioni sul testo, e un'edizione dell'*Aminta:* escono quasi contemporaneamente nel 1824, appunto per le cure di Michele Colombo.

Nell'edizione dell'*Aminta* (che precede di poco quella della *Gerusalemme*) il nome di Colombo non compariva da alcuna parte[65]: Molini, nell'«Avviso dell'editore», precisava che la curatela era dovuta a un suo «dotto amico», e, parlando delle scelte filologiche, aggiungeva che chi le aveva suggerite era «uno de' più insigni letterati d'Italia», che lo onorava «di sua amicizia»[66], e alla «gentilezza e cortesia» del quale erano dovute «le annotazioni eruditissime, onde giustificate si vedranno le varianti» che entreranno nell'edizione, prevista di lì a poco, della *Gerusalemme liberata*[67].

Il «dotto amico» era Colombo (le stesse affermazioni di elogio, con pressoché le stesse parole, compaiono nell'«Avviso» dell'edizione della *Gerusalemme*), del quale veniva pubblicata una lettera – inserita in corsivo nel testo dell'«Avviso dell'editore» – che puntualizzava le ragioni per le quali non era opportuno seguire per alcune lezioni il testo dell'edizione di Bodoni preso a riferimento[68]. Richiamando la decisione di Serassi (curatore dell'edizione bodoniana) di pubblicare secondo «le stampe», tutte concordi nel riprodurre la lezione «Nuovi lumi ed Orfei» (edizione fiorentina del 1717 a parte, che recava «Nuovi lini ed Orfei»)[69], Colombo scriveva (ed è utile riportare il passo perché affatto noto):

> Convengo ancora io che a convalidar la lezione d'un passo sia di gran peso il ritrovarla uniforme nelle diverse edizioni che si sono fatte dell'opera in cui esso si trova: ma questo non può aver luogo se non ne' casi in cui la lezione sia

[65] La curatela dell'*Aminta* non viene indicata nemmeno nella bibliografia di Colombo allestita da Pezzana.

[66] [Giuseppe Molini], «Avviso dell'editore», in *Aminta favola boschereccia di Torquato Tasso, si aggiungono le poesie scelte e i discorsi sull'arte poetica del medesimo*, Firenze, Giuseppe Molini – All'insegna di Dante, 1824, p. V.

[67] Ivi, p. VI.

[68] *Aminta favola boschereccia di Torquato Tasso ora per la prima volta alla sua vera lezione ridotta*, Crisopoli, Impresso co' caratteri bodoniani, 1789. Curatore dell'edizione era stato Pier Antonio Serassi, sul rapporto del quale con Bodoni si rimanda a Cristina Cappelletti, *Tasso "Ridotto alla sua vera lezione". Il sodalizio Serassi-Bodoni*, in *L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*, Atti del XIX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015), a cura di Beatrice Alfonzetti, Teresa Cancro, Valeria Di Iasio, Ester Pietrobon, Roma, Adi editore, 2017. Cappelletti si avvale di importanti carte d'archivio per ricostruire la storia del testo delle edizioni bodoniane. (Gli atti sono reperibli all'indirizzo <https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/laitalianistica-oggi-ricerca-e-didattica>, data ultima consultazione 2021-09-02).

[69] Atto I, scena II, vv. 615-27: «…I' vidi /Celeste dee, ninfe leggiadre e belle; / Novi lini, ed Orfei» (così il testo nella stampa di Molini). Le edizioni moderne per lo più concordano con la correzione di Colombo (l'edizione critica ha «nuovi»: cfr. *Aminta*, a cura di Davide Colussi e Paolo Trovato, Torino, Einaudi, 2021).

> dubbia: quando è manifestamente erronea, tutte l'edizioni del mondo, per quanto uniformi ne fossero, non potrebbono autenticarla, nè farla adottare; stantechè un errore, qualunque sforzo si faccia per sostenerlo, sarà sempre errore: e può benissimo essere avvenuto che siasi fatto nella prima stampa, per essersi letto o inteso male ciò ch'era nel manoscritto, e che sia stato di poi ricopiato nelle altre ristampe[70].

Enunciata questa indicazione generale, Colombo argomentava le ragioni per le quali il verso andava letto con «Lini» e non «lumi». Alla regola grammaticale (non si possono unire con una coordinata due parole delle quali la seconda può essere considerata compresa all'interno della prima) veniva aggiunta una spiegazione «tipografica» della genesi dell'errore:

> Non credo che siaci alcuno al quale non venga fatta inavvertitamente alcuna volta, in iscrivendo, una lettera per un'altra. Egli è perciò da credersi che al Tasso, o a chi ne copiò il manoscritto, sia avvenuto di scrivere nella parola *Lini* un *m* in luogo di un *n*, senza punto avvedersene. [...] Ed è da credersi medesimamente che, datosi il libro allo stampatore, il compositor de' caratteri, veggendo questo *Limi*, abbia detto: oh Diavol! qui dee star *lumi*, e *lumi* avrà fatto, e *lumi* fu poi stampato e ristampato. ec.[71].

Se nella cura per l'edizione dell'*Aminta* era la correttezza di un verso a far riflettere Colombo su una questione ecdotica di assoluto rilievo – la fedeltà alla tradizione o l'innovazione introdotta per correggere un presunto errore – in quella per l'edizione della *Gerusalemme liberata*[72] le sollecitazioni teoriche e metodologiche provengono dalla necessità di una scelta più rilevante e di fondo: quale testo di riferimento adottare e come rapportarlo alle differenti lezioni tràdite da altre stampe.

In una lettera a Giuseppe Molini, datata aprile 1823, Colombo rispondeva alla richiesta dell'editore fiorentino di indicargli quale testo trascrivere per la prevista nuova edizione del poema tassiano, sottolineando l'importanza del lavoro compiuto da Serassi per la pubblicazione uscita da Bodoni nel 1794[73] e dichiarandosi d'accordo con le sue scelte. Dopo avere constatato l'impossibilità di ritrovare l'antigrafo della stampa bodoniana, Colombo riportava vari passi di alcune lettere inviate da Serassi a Bodoni, nei quali era chiara la volontà dell'editore settecentesco di raggiungere il testo originale:

[70] Lettera di Michele Colombo, non firmata, a Giuseppe Molini, senza data e luogo, in ivi, pp. VI-VI.

[71] Ivi, p. VIII.

[72] Colombo, dopo quella di Molini, seguì la stampa di altre edizioni della *Gerusalemme liberata*. Se ne veda la presentazione in Rossella Terracciano, *Un episodio della fortuna editoriale di Tasso nell'Ottocento: le edizioni della* Gerusalemme liberata *curate da Michele Colombo*, in *L'Italianistica oggi: ricerca e didattica* cit.

[73] *La Gerusalemme liberata di Torquato Tasso*, Parma, nel Regal Palazzo, co' tipi bodoniani, 1794. Uscì in tre formati diversi.

si può dire che di tante edizioni che abbiamo di questo incomparabile Poema, nessuna ce ne sia peranco la quale si possa chiamar veramente compiuta e perfetta; e che perciò sarebbe cosa molto utile e degna di grandissimo plauso chi coll'aiuto de' Ms. che tuttavia sussistono e col riscontro delle stampe più emendate si mettesse all'impresa di ridurre quest'opera alla sua vera e genuina lezione[74].

Il consiglio di Colombo derivava dal passo di Serassi:

E se è indubitato che le fatiche d'un uom sì dotto e diligente e giudizioso, com'egli fu, debbono essere state valevolissime a ridur quel Poema a più perfetta lezione, è cosa manifestissima che niente di meglio Ella può fare, che attenersi in cotesta sua nuova impressione al testo bodoniano a preferenza d'ogni altro[75].

E a questo si aggiungeva:

non sarebbe mal fatto che se ne dessero infine altresì quelle varianti lezioni che in bontà equivalessero all'altre che si sono adottate nel poema, o che, quantunque sembrassero men buone, potessero tuttavia somministrar qualche lume alla piena intelligenza del testo, o non essere inutili per altri riguardi. E dove io ne trovassi qualcuna la qual fosse migliore di quella adottata dal Serassi, non esiterei punto a surrogarla in luogo di quella nel testo, con addurre in una nota la ragione di tal cangiamento [...]: senzachè ciascuno ha la sua maniera particolare di vedere; e non sempre ciò che par meglio ad uno par meglio ad un altro. [...] E io le dirò che, per quanto io rispetti il giudizio di quel valentuom del Serassi, non posso indurmi ad essere del suo avviso intorno a qualcuna delle lezioni adottate da lui come le migliori[76].

A questo proposito veniva riportato come esempio il verso della *Gerusalemme* del Canto I, st. 38, v. 6, con l'opposizione alla lezione del Serassi («Che principe nativo è delle genti») della lezione «Ch'è principio natìo di quelle genti,». La motivazione della preferenza introduceva un criterio ancora estetico, poiché il verso messo a testo da Serassi «s'accosta più alla prosa ed è men armonioso»[77].

A una lettera di Molini del 19 maggio 1823, che tornava sul manoscritto introvabile allestito da Serassi per la stampa, Colombo rispondeva proponendo una collazione «della bodoniana lezione» con «le varianti di qualche importanza della stampa in 4° del Viotto, e di quella dell'Osanna (che sono a giudizio del Serassi le migliori di quante se ne sian fatte di quel Poema)»[78].

[74] La citazione di Serassi è nella lettera di Michele Colombo a Giuseppe Molini, dell'aprile 1823 (non c'è l'indicazione del giorno), in *Lettere*, lett. n. 112, p. 152.

[75] Ivi, p. 153.

[76] Ivi, p. 154.

[77] *Ibidem*.

[78] Lettera di Michele Colombo a Giuseppe Molini, del 19 maggio 1823, in *Lettere*, lett. n. 113, p. 155. Nella stessa lettera viene affrontata la questione delle possibili varianti e viene allegato un «saggio» di varianti del primo canto.

Il commento alle varianti del primo Canto, allegate alla lettera, conferma la propensione di Colombo a scegliere le lezioni in rapporto alla propria lettura personale, secondo un modello ancora settecentesco, o tutt'al più secondo un criterio linguistico e grammaticale. Anche in questo caso, due soli esempi, presi dalle lezioni per le quali vengono suggeriti cambiamenti, possono dar conto dell'agire dell'editore: «*Sangue regio* esprime assai meglio l'idea dell'autore che *nome regio*»[79]; «A me piace più la lezione del Viotto, perché ci trovo maggior proprietà d'espressione»[80]. Sembra quasi che, nella prassi editoriale, le osservazioni teoriche e metodologiche siano messe in secondo piano, come già Barbi aveva rilevato per l'edizione del *Decameron*.

Passando dai consigli dati a Molini ad un impegno più ravvicinato come curatore dell'edizione, Colombo cambiava tuttavia il proprio punto di vista, accostandosi ai problemi testuali con uno sguardo diverso. Una postilla dello stesso Colombo – trovata e pubblicata da Pezzana come commento alla lettera a Molini dell'aprile del 1823 nella quale si leggeva il consiglio di ricorrere al testo bodoniano[81] (e scritta evidentemente dopo l'uscita dell'edizione, forse ad anni di distanza) – indicava esplicitamente il cambio di opinione:

> Così pensava io quando diedi all'amico un così fatto consiglio; ma non tardai molto a cangiare avviso: alla qual cosa m'indussero quelle ragioni che io addussi al medesimo in una lettera che fu da lui pubblicata, dietro all'Avviso a' Lettori nel primo volume della Gerusalemme stampatasi l'anno appresso[82].

Nell'«avviso» intitolato «Lo stampatore ai lettori», con il quale si apre l'edizione della *Gerusalemme liberata* del 1824[83], Molini dichiarava di avere già deciso di «seguire l'edizione che il celebre tipografo Gio. Battista Bodoni avea in tre diverse forme pubblicata nel 1794», ma che, per maggiore sicurezza, aveva sottoposto a «uno dei più ragguardevoli letterati che vanti attualmente la nostra Italia»[84] «alcune delle varianti lezioni che risultavano dal confronto della suddetta edizione bodoniana con la celebre mantovana dell'Osanna 1538»[85].

[79] Ivi, 156.

[80] Ivi, p. 157.

[81] È richiamata con due asterischi al piede della pagina 153 delle *Lettere*.

[82] Ivi, p. 153.

[83] *La Gerusalemme liberata, poema di Torquato Tasso, ridotta a miglior lezione; aggiuntovi il confronto delle varianti tratto dalle più celebri edizioni, con note critiche sopra le medesime*, Firenze, presso Giuseppe Molini – All'insegna di Dante, 1824.

[84] «Lo stampatore ai lettori», in ivi, p. V. In una lettera inviata a Molini il 23 luglio 1824, con una serie di indicazioni per l'errata corrige e la richiesta di ristampare tre pagine dell'edizione appena uscita, Colombo dichiarava di essere «sommamente incresciuto, che in quelle poche linee le quali precedono la lettera, che serve di prefazione, si sia parlato di me con lodi tanto smodate» (*Lettere*, p. 159).

[85] *Ibidem*. Lo stesso Molini pubblicava nel 1824 *Gerusalemme Liberata poema di Torquato Tasso secondo l'edizione di Mantova per Francesco Osanna MDLXXXIIII*, senza commenti e apparati, ma solo un «Indice dei nomi propri contenuti nella Gerusalemme». Secondo Terracciano, Colombo è intervenuto anche in questa edizione, ma in realtà questa stam-

A far cambiare idea a Colombo – che a quell'altezza cronologica non aveva ancora visto l'edizione della *Gerusalemme liberata* curata da Giovanni Gherardini per la Società Tipografica de' Classici Italiani– era stata una nuova valutazione del testo pubblicato da Osanna. Rispondendo infatti a un'ulteriore domanda di Molini a proposito dell'apparato nel quale segnalare le varianti – lo stampatore aveva chiesto se «indicare con opportune note quali delle lezioni seguite nella detta edizione sien da approvarsi, e quali no; o pure adottar a dirittura nel testo quella lezione che si giudica la migliore»[86] – Colombo aveva risposto «che di queste due cose», se stesse a lui, non farebbe «nè l'una nè l'altra»:

> Se io avessi a ristampar quel poema, io mi proporrei di attenermi alla edizione di Mantova del *1584*, fuor solamente in que' luoghi ne' quali chiaramente apparisce che nell'impressione è seguito un qualche sbaglio; nel qual caso col riscontro d'altre riputate edizioni il correggerei[87].

E aggiungeva una spiegazione che si richiamava a un preciso principio ecdotico, ripensando al quale, con tutta probabilità, Colombo aveva cambiato il proprio atteggiamento di editore:

> Io parto da questo principio, che in istampandosi un libro, niente di meglio si possa fare che studiarsi quanto è possibile di darlo al pubblico qual esso uscì dalle mani dell'autor suo: cosa facile a dirsi, ma difficilissima da mettersi in esecuzione, quando si tratti di vecchio autore; e però d'infinita lode, qualora ci venga fatta. Ora: di tutte l'edizioni che noi abbiamo della Gerusalemme del Tasso, niuna io ne conosco alla quale, secondo che pare a me, si possa prestar tanta fede, quanto a quella di Mantova testè mentovata. È[88] cosa notissima che essa fu eseguita secondo l'ultimo originale del Tasso, con l'assistenza di Scipione Gonzaga, vale a dire d'uno de' più cospicui letterati del tempo suo, e de' più intimi amici dell'Autore, il quale perciò dovea metterci ogni sua cura, ogni suo

pa non fa altro che prendere il testo dell'edizione curata da Colombo e di riprodurlo autonomamente. Lo rivela lo stesso Molini nell'introduzione: «Non mi tratterrò qui ad espor le ragioni per le quali m'indussi a preferire quel testo [quello dell'Osanna], essendo stato ciò estesamente fatto nell'altra mia edizione della Gerusalemme, che divisa in due tomi in 8.° uscirà a luce presso che contemporaneamente a questa; ed in cui le varie lezioni della stampa rammemorata sono poste a confronto con quelle delle tre Bodoniane impresse in diverse forme nel MDCCXCIV, e della pregevolissima che Erasmo Viotto eseguì in Parma nel 1581» (p. VI). Il richiamo è naturalmente a *La Gerusalemme liberata, poema di Torquato Tasso, ridotta a miglior lezione*, che era ancora in stampa, e il cui testo era stato messo a punto da Colombo, autore anche degli apparati.

86 Lettera di Michele Colombo a Giuseppe Molini, in «Lo stampatore ai lettori», in *La Gerusalemme liberata, poema di Torquato Tasso, ridotta a miglior lezione* cit., p. VI.

87 *Ibidem*.

88 Si è corretto l'«E» del testo in «È», trattandosi di un palese errore di stampa.

studio, acciocchè l'edizione riuscisse tale, che il Tasso n'avesse in tutto e per tutto a rimaner soddisfatto[89].

Se l'obiettivo era quello di riprodurre il testo secondo la volontà dell'autore – ma Colombo scriveva ancora «mente»: Gonzaga, «Amico intimo di Tasso», poteva riprodurre il Poema «in tutto e per tutto giusta la mente del poeta»[90] – non si poteva contaminare il testo con lezioni non giustificabili, tratte da edizioni varie. Questo principio era confermato di nuovo, intervenendo Colombo sulle differenze tra l'edizione bodoniana e quella mantovana:

> Io ho già mostrato, e credo con buone ragioni, in qual conto debba tenersi, quanto alla fedeltà del testo, la mantovana edizione. Laonde, se assai differenti dalle lezioni che furono in essa seguite, sono in molti e molti luoghi le lezioni che nella bodoniana s'incontrano, che altro possiamo arguir noi da ciò, se non che queste si debbano riguardar come grandemente sospette? Nè mi si dica che d'ordinario il lettore s'appaga talora di queste assai più, perchè si tolgon per esse alcuni difetti di quel Poema, che si trovan nell'altre stampe: perciocchè io risponderò che, per quanto potessero esse apparire e belle e buone, se non fossero effettivamente del Tasso, sarebbono sempre abusivamente introdotte nel testo, e per conseguente da biasimarsi, siccome quelle che il renderebbon men puro e genuino[91].

Gli studi più recenti hanno dimostrato come l'edizione Osanna non portasse le ultime lezioni tassiane[92], ma all'altezza cronologica dei primi anni Venti dell'Ottocento chi seguiva il testo di Osanna era convinto che riproducesse un autografo dello scrittore o una trascrizione a questo fedele. Era questa, dunque, anche la convinzione di Colombo, che assunse il testo della mantovana come unica fonte, proprio per offrire un'edizione priva di interventi contaminatori e senza arbitrii dell'editore. La lettera con la quale Colombo spiegava a Molini le ragioni ecdotiche cui si sarebbe attenuto, veniva riportata in corsivo all'interno dell'avviso dello stampatore ai lettori (per essere in un secondo tempo pubblicata autonomamente)[93].

[89] Lettera di Michele Colombo a Giuseppe Molini, in «Lo stampatore ai lettori» cit., pp. VI-VII.

[90] Lettera di Michele Colombo a Giuseppe Molini, in «Lo stampatore ai lettori» cit., p. VI.

[91] Ivi, p. XII.

[92] Per lungo tempo, il testo dell'edizione di Mantova procurato da Scipione Gonzaga è stato considerato il più vicino alla volontà di Tasso: grazie agli studi di Luigi Poma è stato invece accertato che anche il testo di questa stampa è il risultato di varie contaminazioni. Si veda a questo proposito, tra i vari scritti dello studioso pavese sul testo tassiano, il volume: Luigi Poma, *Studi sul testo della Gerusalemme liberata*, Bologna, Clueb, 2005.

[93] *Lettera scritta dall'Autore al signor Giuseppe Molini a Firenze intorno alla Gerusalemme Liberata di Torquato Tasso*, in M. Colombo, *Opuscoli, edizione riveduta ed ampliata dall'autore*, vol. II cit., e ancora in Id., *Opuscoli*, Padova, Minerva, 1832, vol. III. Qui si cita direttamente dall'edizione della *Gerusalemme liberata*.

La nuova edizione fiorentina, con il testo della stampa di Osanna, entrava in competizione con quella milanese della Società Tipografica, per cui, di fronte a un errore sfuggito nella stampa, l'editore pregava lo stampatore di sostituire tre pagine del libro, con questa motivazione:

> se si lasciassero quelle che vi sono, quantunque ci fosse la correzione in fine, brutta cosa sarebbe quel vedersi fatto nel testo tutt'all'opposto di ciò che stabilito s'è nell'Osservazione. Pensi Ella quel che sarebbon per dirne gli editori milanesi, mossi dal desiderio di ricattarsi[94] del biasimo dato da noi ad alcune delle lezioni seguíte da loro! E si sa quanto fieri sono i Milanesi nel rivedere i conti a' Fiorentini[95].

La consapevolezza ecdotica maturata da Colombo si accompagna a una nuova considerazione sull'utilità di introdurre un apparato di varianti, che sembra anticipare di molto una moderna «critica delle varianti»:

> Non lascerei per altro di apporvi in fine di ciascun tomo le varie lezioni che io giudicassi di qualche importanza; e vi aggiungerei di cortissime note intorno al caso che fosse da farsene. Io non sono del parere di alcuni i quali riguardano come superflua questa fatica; certo a me le varianti sono state assai sovente d'ajuto a penetrare più addentro nelle vedute degli scrittori, ed a rilevar nelle opere loro certe finezze, le quali senza di questo mezzo sarebbono indubitatamente sfuggite alla mia attenzione[96].

Le «minuziose osservazioni» di Colombo sul testo della *Gerusalemme* non si esaurivano con l'edizione del poema[97]. Nel 1829 Paganino pubblicava un opuscolo con lo scritto *Ragionamento dell'abate Michele Colombo sopra una stanza della Gerusalemme liberata*[98]. Lo stampatore nella sua introduzione annotava che in quelle pagine non si discutevano «cose grammaticali, nè pertinenti in verun modo alla Lingua; ma un punto molto più sostanziale ed inerente al soggetto medesimo del Poema, e conseguentemente di molta importanza»[99].

[94] Così nel testo.

[95] Lettera di Michele Colombo a Giuseppe Molini, del 23 luglio 1824, in *Lettere*, lett. n. 114, p. 160.

[96] Lettera di Michele Colombo a Giuseppe Molini, in «Lo stampatore ai lettori» cit., p. XIV.

[97] Nel 1826 lo stampatore Olcese di Lodi diede alle stampe il testo con ulteriori osservazioni di Colombo, che, per rispetto a Molini, limitò i suoi interventi, anche se avrebbe voluto correggere ulteriormente. Si veda la lettera da lui inviata a Giuseppe Molini il 18 aprile 1826, in particolare il passo «io mi sono attenuto, a riguardo di Lei, dal farne di nuove, quantunque ne fossi eccitato» (*Lettere*, pp. 161-2, la citazione a p. 162).

[98] *Ragionamento dell'abate Michele Colombo sopra una stanza della Gerusalemme liberata. S'aggiungono due altre brevi scritture*, Parma, Paganino, 1829 (Il *Ragionamento* era stato pubblicato in «Giornale ligustico», 1829, 2).

[99] Giuseppe Paganino, «Ai cortesi lettori», in *Ragionamento dell'abate Michele Colombo sopra una stanza della Gerusalemme liberata* cit., pp. III-IV.

La riflessione di Colombo riguardava il tema della riscrittura da parte dell'autore di un proprio testo, spesso a stampa già uscita, e il problema del ritorno su lezioni precedenti. Per il caso specifico della stanza oggetto di studio, la stanza XV del canto VI della *Gerusalemme*, lo studioso poneva a confronto le lezioni delle diverse stampe, individuando le prime in ordine cronologico e le successive frutto di correzione d'autore, sottolineando il possibile ripensamento che avrebbe portato Tasso a tornare alle prime lezioni.

Senza entrare nel merito delle argomentazioni (fondate su un «ragionamento» nato dalla ravvicinata lettura delle ottave di quel canto e sulla coerenza della narrazione), andrà qui sottolineato come Colombo, dando un'indicazione generale, invitasse gli editori a prestare un'attenzione specifica agli aspetti testuali, senza lasciarsi bloccare dalla «pigrizia» degli stampatori, e comunque di chi prendeva il testo tramandato, senza porsi domande:

> Potrebbe chieder qualcuno: e perchè dunque leggesi tuttavia presso che in tutte le susseguenti edizioni la stanza rifatta? facile è la risposta: perchè fu trovata quella e nella stampa ferrarese del Rossi, e nella seconda parmense del Viotto, e nella seconda veneta del Percacino. Perchè così avevano fatto quegl'impressori, così continuarono a fare anche quelli che vennero appresso, senza pigliarsi altro pensiero[100].

Anche in questo caso Colombo affermava che le argomentazioni da lui portate avrebbero potuto essere contestate, e lo diceva con l'umiltà di chi è pronto a ricredersi davanti a un'argomentazione fondata sui fatti, o, per usare le sue parole, «per poco che mi si mostri che nel fatto di questa stanza io mi trovo in errore»[101].

Ciò che conta, si potrebbe concludere tornando a quanto già indicato più volte, era la volontà dello scrittore che doveva essere trovata e rispettata. Era l'idea presente anche nelle ultimissime note sul *Decameron*, scritte poco prima di morire (sarebbero state da inserire in una nuova edizione dell'opera di Boccaccio, che poi uscì postuma[102]). Emblematica, perché sembra riassumere un intero percorso di riflessioni ecdotiche, la nota in cui Colombo rifletteva dei possibili emendamenti al testo di un autore:

> Ora in proposito di viziature di testi io m'era formato un certo canone, che quando la lezione n'è sicuramente corrotta, e scorgesi evidentemente ciò che ci stava prima, l'emendarne l'errore in una ristampa fosse cosa lodevolissima. [...] Ma più mature considerazioni mi fecero rinunciare a questo mio canone, il quale, posto in pratica, diverrebbe troppo pericoloso. Nel fatto della letteratura non è come nelle matematiche. Ivi la evidenza spicca sì chiaramente, che n'esclude

[100] *Ragionamento dell'abate Michele Colombo sopra una stanza della Gerusalemme liberata* cit., p. 26.

[101] Ivi, p. 27.

[102] Si è già detto *supra* che, rimasto inedito il lavoro di Colombo, l'edizione fu portata a termine e pubblicata da Pietro dal Rio: *Decameron. Con le annotazioni dei Deputati, di M. Colombo e di P. dal Rio*, Firenze, per David Passigli, 1841-1844.

qualsivoglia sorta di dubbietà e d'incertezza; ma nelle lettere puossi egli ottenere mai una cosa di questa fatta? Ciò che a me sembra evidente è poi tale in realtà? ed apparisce anche agli occhi d'altrui? ed anche quando egli ci sembra di sanare un testo che noi giudichiamo corrotto, non si corre egli il pericolo di corromperlo più che mai, con toglierne ciò che, quantunque si scosti alquanto dalle regole consuete, ci avea scritto l'Autore per qualche suo fine particolare? Lascisi pure a' Gioliti, a' Ruscelli, a' Rolli, ed a' lor simiglianti l'arbitrio di metter le mani temerariamente ne' testi degli autori, e noi contentiamoci di farne col mezzo di note opportune quelle osservazioni che noi crediamo utili, e di proporre ivi in esse modestamente quelle correzioni che sembrano a noi dovute: ma serbisi il testo quale fu tramandato a noi da' nostri maggiori, dopo la cura che si presero essi, di collazionarne diligentissimamente i libri ed a penna ed a stampa più accreditati, per sanarvi con questo mezzo, e non già di lor fantasia, quelle piaghe che i Copiatori presuntuosi e ignoranti vi avessero fatte. Colombo Corr.[103].

Naturalmente siamo ancora molto lontani dall'edizione critica moderna, ma il rispetto al testo è evidente, anche, o, anzi, proprio nel suggerimento di introdurre gli emendamenti nelle note, e non intervenendo direttamente sulle diverse lezioni, come, ancora a lungo, la maggior parte degli editori di testi della letteratura italiana avrebbe continuato a fare nel corso del XIX secolo.

[103] La nota è la 4 del «Proemio», ivi, a p. 2. È trascritta (ma con varie differenze dalla stampa originale) in Rossella Terracciano, *Michele Colombo editore del Decameron* cit., pp. 307-8.

Prospetto de' migliori Autori Italiani e delle loro Opere divise nelle rispettive materie dal risorgimento delle belle

per la scelta di quelli, che a giudizio de' dotti saranno creduti i soli degni d'essere compresi nella

Dall' Anno 1183. al 1400.

Dall' Anno 1400. al 1500.

Giulio Ferrario, *Prospetto dei migliori autori italiani e delle loro opere* (particolare). Carta manoscritta (bianco e nero). Segnatura: AG. XIII. 5, Pinacoteca di Brera, Biblioteca Nazionale Braidense, Milano.

8. Questioni filologiche di testi antichi e moderni

1. La formazione e il lavoro letterario di Felice Bellotti

Le questioni testuali ed ecdotiche che si sono via via presentate nel corso dei capitoli precedenti si trovano ampiamente rappresentate nell'attività di traduttore e di editore di Felice Bellotti, svoltasi nell'arco di cinque decenni, dalla prima traduzione pubblicata nei 1811, fino alla morte negli anni Cinquanta[1].

[1] Felice Bellotti (1786-1855), dopo i primi studi presso le scuole Arcimbolde (in particolare sotto la guida del padre barnabita Lorenzo Ciceri, noto per i suoi studi di letteratura latina), si laureò in giurisprudenza a Pavia, nel 1805; alla sopraggiunta morte del padre Giovanni Pietro (che, dottore in legge, godeva di una consistente fortuna economica), poté dedicarsi tuttavia solo alla letteratura. Numerosi i versi giovanili, nati da occasioni di cronaca e rimasti inediti (*Per l'entrata solenne in Milano degli Sposi Eugenio Beauharnais viceré d'Italia, e Maria Augusta di Baviera*, *Parigi, 1807*, *L'ombra di Pasquale Paoli alla Corsica*, tutti compresi tra il 1806 e il 1809), così come inediti rimasero più impegnativi componimenti di argomento storico (alcune tragedie) o encomiastico. Accostatosi negli anni dell'università al grecista Mattia Butturini, Bellotti approfondì gli studi del greco con Ottavio Morali, appassionandosi soprattutto al lavoro di traduttore. La traduzione del quinto libro dell'*Odissea* fu la sua prima pubblicazione, nel 1811, cui seguì nel 1813 quella delle tragedie di Sofocle, e nel 1821 quella delle tragedie di Eschilo. Più tardi, nel 1829, data la pubblicazione di cinque tragedie di Euripide, sulle quali tornò negli anni Quaranta, contemporaneamente alla traduzione di altre dodici tragedie euripidee, pubblicate nel 1851. Fattosi conoscere come poeta con un'epistola indirizzata a Berchet, *Versi in morte di Giuseppe Bossi* (del 1816), pubblicò raramente versi e tragedie, sebbene continuasse a scriverne (del 1824 è la tragedia inedita *Trasea*). Solo nel 1834 esce la tragedia *La figlia di Jefte*. Proprio per la notorietà raggiunta, Bellotti entrerà

Alberto Cadioli, University of Milan, Italy, alberto.cadioli@unimi.it, 0000-0002-6202-795X
FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Considerato dai suoi contemporanei il maggiore traduttore di tragedie greche[2] – tra gli anni Dieci e gli anni Quaranta tradusse tutte le opere di Sofocle, di Eschilo, di Euripide – Bellotti faceva parte di quei giovani letterati che si erano segnalati, nella Milano a cavallo tra periodo napoleonico e restaurazione, sia per la loro preparazione culturale e letteraria sia per le loro composizioni poetiche.

La sua adesione ai moduli letterari dell'età napoleonica (per altro con testi dati in lettura agli amici, come rivelano alcune lettere[3], ma lasciati inediti) era rivolta più ad intrecciare storia antica e storia contemporanea, che a manifestare un'esplicita scelta politica[4]: basti ricordare l'inedito *Il Primo Console Bona-*

a far parte, alla fine degli anni Trenta, dell'Accademia di Belle Arti di Brera (che per un breve periodo resse come presidente), e del consiglio comunale di Milano: arrestato durante le Cinque giornate del 1848 (per le quali aveva scritto l'ode *La liberazione di Milano*), quando gli austriaci lasciarono la città tenne in Duomo la commemorazione delle vittime. Prima del ritorno delle truppe austriache si rifugiò in Svizzera; rientrato a Milano, e abbandonate le cariche pubbliche, si dedicò negli ultimi anni di vita a rivedere le traduzioni di Sofocle (che pubblicò nel 1855) e di Eschilo (la cui revisione rimase incompiuta) e a metterne nuove in cantiere: *I Lusiadi*, del portoghese Luis de Camões, e *Gli Argonauti* di Apollonio Rodio, uscite postume, rispettivamente nel 1862 e nel 1873.

[2] La figura di Bellotti è rimasta a lungo ai margini (o, meglio, del tutto dimenticata) degli studi critici novecenteschi. Non ampia dunque la bibliografia su di lui. Notizie biografiche sono in *Della vita e degli scritti di Felice Bellotti. Memorie di Giovanni Antonio Maggi* (Milano, Bernardoni, 1860; venne poi riprodotta come introduzione all'edizione di *I Lusiadi poema di Luigi di Camoens tradotto dalla lingua portoghese da Felice Bellotti* [...], Milano, presso Carlo Branca, 1862; qui si cita dalla prima edizione) e nell'opuscolo di Antonio Vismara, *Bibliografia del dottore Felice Bellotti con cenni biografici e ritratto* (Milano, Confalonieri, 1899). Una scarna bibliografia (per lo più di scritti giornalistici ottocenteschi o di memorie) è nella voce di Liana Capitani, «Bellotti, Felice», nel *DBI*, vol. 7, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1970, *ad vocem*. Ci si permette di rimandare anche a Alberto Cadioli, *Le carte di Felice Bellotti*, in *Tra i fondi dell'Ambrosiana* cit., vol. I, pp. 457-78. La fortuna delle versioni di Bellotti continuò nei primi Novecento, anche se nel corso del secolo suscitò prese di distanza sempre più rilevanti, in particolare per la resa linguistica.

[3] Lo testimonia una lettera di Giulio Cesare Bianchi a Bellotti (del novembre 1806; non c'è l'indicazione del giorno) a proposito di una tragedia. La lettera è raccolta nell'epistolario inedito di Bellotti, conservato in Biblioteca Ambrosiana: cfr. A 288 inf., 1. L'intero ricco archivio di Bellotti (che raccoglie anche carte da lui ricevute o da lui acquistate, compresi gli autografi di Giuseppe Parini) è conservato alla Biblioteca Ambrosiana, cui era stato donato dal nipote Cristoforo Bellotti nel 1912. Citando le carte di Bellotti, si farà sempre riferimento a questo archivio, indicando solo la segnatura. Le lettere, quando non indicato diversamente, sono inedite o parzialmente citate in A. Cadioli, *Le carte di Felice Bellotti* cit. A proposito dell'archivio di Bellotti si veda Massimo Rodella, *Libri e manoscritti entrati in Ambrosiana tra il 1815 e il 1915*, in *Storia dell'Ambrosiana. L'Ottocento* cit., p. 232 e p. 239 n. 102. Una descrizione del Fondo Bellotti dell'Ambrosiana è anche in *I carteggi delle biblioteche lombarde*, a cura di Vanna Salvadori, Milano, Editrice Bibliografica, 1986-1991, e in *I fondi speciali delle biblioteche lombarde,* vol. I, *Milano e provincia*, a cura dell'Istituto lombardo per la storia della Resistenza e dell'età contemporanea, Milano, Editrice Bibliografica, 1995. (I riferimenti alla donazione dell'archivio indicano spesso in Cristoforo Bellotti il figlio di Felice, mentre era il figlio del fratello).

[4] Altri componimenti inediti rivelano un sentimento antifrancese: *La Repubblica Cisalpina somigliante alla rana d'Esopo. Poemetto Anacreontico*, *Spietata atrocità della gran Nazione con-*

parte raffigurato ne' due Scipioni, che riprendon Cartagine, superiore all'Emiliano per la generosità del Perdono, ricordando che era nella pratica poetica del tempo la raffigurazione della nuova età come un ritorno a quella romana, così come il paragone tra figure storiche dell'antichità e l'imperatore; alla storia rimandavano anche le tragedie *Filippo Visconti*, *Catone*, *Ifigenia*.

Amico di Giuseppe Bossi, di Giovanni Gherardini[5], di Carlo Porta[6], di Giovanni Berchet, Bellotti si era fatto conoscere, nell'ambito poetico milanese, con l'epistola *Versi in morte di Giuseppe Bossi*[7], elogiata da Monti nel dialogo *Matteo giornalista, Taddeo suo compare, Pasquale servitore e ser Magrino pedante*, uscito anonimo sulla «Biblioteca Italiana»[8]. Nello stesso articolo si legge che la «gloria poetica» di Bellotti «splende mirabilmente nell'aurea sua versione di

tro il supremo Capo della chiesa. Ode, Sonetto All'Italia tante volte illusa da nemici, e non mai abbastanza istrutta.

5 Una lettera di Giovanni Gherardini a Felice Bellotti del 3 gennaio 1826, nella quale viene usato il «tu», rivela la maggiore familiarità di Bellotti con Gherardini rispetto agli altri amici, per i quali continuava ad essere usato il lei nonostante il passare degli anni e i molti lavori in comune. La lettera di Gherardini è raccolta in Ambrosiana in L. 122 sup., fascicolo Gherardini (lett. 302). Le citazioni dalle lettere indirizzate a Bellotti faranno sempre riferimento ai tre faldoni dell'archivio che le contengono (L. 122-124 sup.), dentro i quali ci sono i fascicoli intestati ai singoli corrispondenti (poiché i fascicoli sono intestati in modo variegato, a volte con il solo cognome, a volte con nome per esteso e cognome, altre con nome puntato e cognome, si uniformerà l'indicazione bibliografica al solo cognome). Tutte le lettere sono numerate, con numerazione progressiva che non tiene conto della divisione in faldoni. Le lettere di alcuni corrispondenti (per esempio il veneziano Antonio Papadopoli) sono raccolte con segnatura e numerazione autonoma.

6 A lungo ci si è interrogati su una delle quattro figure del quadro di Giuseppe Bossi che, all'autoritratto, aggiunge tre amici che frequentavano la «Cameretta» di Carlo Porta: mentre sull'individuazione di Gaetano Cattaneo e Carlo Porta non ci sono dubbi, la critica è stata a lungo incerta se riconoscere nel terzo amico Felice Bellotti o Giuseppe Taverna. Gli ultimi studi sembrano portare a concludere che si tratti di Taverna, ma l'incertezza della quale si è detto è un'implicita testimonianza dell'appartenenza di Bellotti al gruppo di amici.

7 Felice Bellotti, *Versi in morte di Giuseppe Bossi*, Milano, Destefanis, 1816. Era stato Berchet a invitarlo a rispondere al suo *In morte di Giuseppe Bossi pittore*; per altro Bellotti aveva già scritto pochi mesi prima il carme *A Giuseppe Bossi. Pittore*, questa volta in risposta ad alcuni versi a lui inviatigli dallo stesso Bossi (inedito fino al 1885, il carme verrà pubblicato in Giuseppe Bossi, *Un ricordo a Giuseppe Bossi. Sue poesie edite ed inedite, colla vita scritta da Gaetano Cattaneo sino all'ieri sconosciuta; annotate e pubblicate da Carlo Casati*, Milano, Dumolard, 1885, pp. 99-106). Si può ricordare qui, a conferma di una stretta amicizia, che una delle minute delle lettere di Bellotti (con data febbraio 1815) porta l'indicazione a Josepho Bossio Pictori V., ed è scritta in latino (cfr. A 288 inf., 3).

8 [Vincenzo Monti], *Matteo giornalista, Taddeo suo compare, Pasquale servitore e ser Magrino pedante*, in «Biblioteca Italiana», I, t. I, II, III, 1816, poi in Vincenzo Monti, *Dialoghi*, Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani, 1827 (dal quale si cita). Sul dialogo montiano si veda Andrea Dardi, *Il dialogo "Matteo giornalista" del Monti ai primordi del dibattito sul romanticismo* (in *Vincenzo Monti nella cultura italiana*, a cura di Gennaro Barbarisi, Milano, Cisalpino, 2005, vol. I, pp. 629-57), nel quale si valorizza l'accostamento montiano di Bellotti al *Mattino* di Parini (cfr. ivi, pp. 653-7).

Sofocle»[9] e un giudizio altrettanto positivo lo aveva scritto Ludovico di Breme, in *Intorno all'ingiustizia di alcuni giudizj letterarj italiani* («lavoro [...] grave» che «onora per tanto gli studi di questa metropoli»[10]). La stima riscossa da Felice Bellotti presso i contemporanei[11] si consolida nel corso del secolo, poiché le sue traduzioni continuarono a essere ristampate[12].

Durante gli anni dell'università, a Pavia, nonostante gli studi giuridici, Bellotti si era accostato a Vincenzo Monti e a Mattia Butturini (docente sia di diritto sia di greco), e grazie a Butturini, ad Andrea Mustoxidi (al quale lo legò un'amicizia duratura), e alle successive lezioni di greco di Ottavio Morali, Bellotti si appassionò alla traduzione degli autori classici, e alle questioni testuali che li coinvolgevano. In una significativa lettera del 4 agosto 1804, Mustoxidi chiedeva a Bellotti di ricordargli «quel verso di Omero» che «diede luogo di tante grammaticali discussioni a Butturini», aggiungendo: «scrivetemi come va la faccenda, acciocchè io possa esaminare i molti codici di queste magnifiche biblioteche e satisfare le vostre brame»[13].

A sua volta Butturini, il 22 febbraio 1805, chiedeva a Bellotti di procurargli a Milano «il Pindaro dell'Heyne della seconda edizione», e alcune «tragedie d'Euripide pubblicate ed illustrate dal Brunck»[14]. In una successiva (del 27 marzo 1807) rimandava all'occasione di una visita a Milano la presentazione «di una congettura sull'oscurissimo passo di Sofocle»[15].

[9] Ivi, p. 215.

[10] Ludovico di Breme, *Intorno all'ingiustizia di alcuni giudizj letterarj italiani*, Milano, Giegler, 1816; qui si cita da *Discussioni e polemiche sul romanticismo (1816-1826)*, reprint a cura di Anco Marzio Mutterle, Roma-Bari, Laterza, 1975, vol. I, p. 48, n.1.

[11] Offre una significativa testimonianza della vasta rete di rapporti di Bellotti il ricchissimo epistolario, che conta oltre 1700 lettere, datate dal 1795 al 1858, dalle quali è possibile trarre un ampio quadro della cultura italiana in quasi sei decenni dell'Ottocento.

[12] Pietro Treves definisce «illeggibili ed impossibili» le traduzioni dal greco in italiano uscite nell'Ottocento, e, pur giudicando quelle di Bellotti come «le migliori», non evita, trascurando ogni contestualizzazione storica, un giudizio negativo, perché «furono distese nella lingua della *routine* letteraria, la lingua base della nostra poesia, che nulla ha in comune col verso, la lingua e lo stile dei tragici greci, Eschilo soprattutto» (Pietro Treves, *Il teatro greco e il Maestro del fuoco*, in *D'Annunzio e Venezia, Atti del Convegno* (Venezia, ottobre 1988), Roma, Lucarini, 1991, ora in Pietro Treves, *Ottocento italiano fra il nuovo e l'antico*, Modena, Mucchi, 1992, vol. III; le citazioni alle pp. 146 e 147). Sulle traduzioni dal greco si veda anche Paolo Zoboli, *Sulle versioni dei tragici greci in Italia (1900-1990)*, in «Aevum», a. LXXIV, 2000, 3, pp. 833-74, con ampia bibliografia; ripercorrendo gli antecedenti ottocenteschi l'autore dedica alcune pagine a Bellotti, le traduzioni del quale «conoscono [...] una ininterrotta fortuna fino ai nostri giorni» (p. 840).

[13] Lettera di Mustoxidi del 4 agosto 1804, in L. 123 sup., fascicolo Mustoxidi (lett. 514). Il carteggio con Mustoxidi è uno dei più ampi della raccolta, ed è del tutto inedito.

[14] La lettera di Butturini del 22 febbraio 1805 è raccolta in L. 122 sup., fascicolo Butturini (lett. 115).

[15] La lettera del 27 marzo 1807 è raccolta in L. 122 sup., fascicolo Butturini (lett. 118). Già il 2 marzo 1807 Butturini aveva inviato chiarimenti su alcuni passi dell'*Edipo re* che Bellotti stava traducendo; vi si legge anche: «La ringrazio dell'onor ch'ella mi fa, ricercando da me

Ciò nonostante, tuttavia, Bellotti non partecipava (così almeno si può dire sulla base dei dati che si conoscono) ai rinnovati studi di filologia classica che gravitavano intorno a Lamberti, e alle riflessioni ecdotiche che ne derivavano. La sua passione per la traduzione, che poteva coniugare l'amore per il teatro classico con scrittura in versi italiani, era rafforzata dai dibattiti in corso nella Milano degli anni Dieci. Erano del resto vive le discussioni nate con la pubblicazione, nel 1807, dell'*Esperimento di traduzione dell'Iliade* di Ugo Foscolo[16], ed era appena stata pubblicata da Ippolito Pindemonte la traduzione di due canti dell'*Odissea*[17] e da Vincenzo Monti quella dell'intera *Iliade*. Ancora Foscolo aveva da poco suscitato una guerra letteraria con l'articolo *Sulla traduzione dell'«Odissea»*[18].

Non stupisce, dunque, che Bellotti pubblicasse nel 1811, con lo stampatore Luigi Mussi, *Dell'Ulissea di Omero: libro quinto*[19]. Ma proprio da quella stampa, che sembrava solo inserirsi nella scia delle traduzioni omeriche di quegli anni, nacque un dibattito che coinvolgeva direttamente importanti questioni testuali, come si è già ampiamente documentato nel capitolo quarto: un dibattito che aveva coinvolto direttamente Luigi Lamberti con una significativa lezione di ecdotica. Inutile riprenderlo qui, se non per tornare a dire, con un altro punto di vista, che la risposta di Bellotti (per quanto non da lui firmata) mostrava la sua conoscenza delle edizioni «dell'Ernesti e del Wolf», e rimandava alle collazioni di «Tommaso Bentlejo», per ribadire: «Convien dire perciò che ad esse piuttosto che all'edizioni volgari siasi attenuto il traduttore...»[20].

Era una dimostrazione di conoscenza delle edizioni straniere, che forse permette di sostenere che Bellotti era già fuori del quadro misero degli studi greci denunciato da Amedeo Peyron («forse il filologo italiano più consapevole e

schiarimento sui passi dell'Edipo re di Sofocle» (si veda la lettera del 2 marzo in L. 122 sup., fascicolo Butturini, lett. 117).

16 Ugo Foscolo, *Esperimento di traduzione dell'Iliade*, Brescia, Bettoni, 1807. Sull'*Esperimento* si rimanda alle pagine di Gennaro Barbarisi (in Ugo Foscolo, *Esperimento di traduzione dell'Iliade*, edizione critica a cura di Gennaro Barbarisi, vol. III dell'Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo, Firenze, Le Monnier, 1967) e all'ampio scritto di Arnaldo Bruni che accompagna l'edizione anastatica (Ugo Foscolo, *Esperimento di traduzione dell'Iliade*, a cura di Arnaldo Bruni, Parma, Zara, 1989).

17 Ippolito Pindemonte, *Traduzione de' due primi canti dell'Odissea e di alcune parti delle Georgiche. Con due epistole una ad Omero l'altra a Virgilio*, Verona, Gambaretti, 1809.

18 [Ugo Foscolo], *Sulla traduzione dell'«Odissea»*, in *Annali di scienze e lettere*, aprile 1810, ora in Ugo Foscolo, in *Lezioni, articoli di critica e di polemica (1809-1811)*, a cura di Emilio Santini, vol. VII dell'Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo, Firenze, Le Monnier, 1933.

19 *Dell'Ulissea di Omero: libro quinto*, Milano, Luigi Mussi, 1811 (senza indicazione del traduttore).

20 A. C., «Varietà», in «Giornale Italiano», n. 130, venerdì 10 maggio 1811, p. 519. Si è già detto (cfr. *supra* nota 84, p. 120) che non si è riusciti a individuare chi si cela dietro la sigla, ma che la risposta è presumibilmente predisposta dallo stesso Bellotti e comunque concordata con lui.

acuto dell'epoca»[21]) in una lettera all'Acerbi del 1816, a proposito dell'edizione del *Frontone* del Mai: «Pochi sono gli Ellenisti d'Italia [...]. Una cattedra di letteratura greca: ecco quanto hassi in Italia, mentre desideransi le cattedre di lingua greca». E ancora: «raramente si conosce un testo erroneo, una falsa lezione, perché non si conosce la sintassi greca, s'ignorano gli idiotismi, si ha una leggiera tintura di poesia»[22].

2. Le traduzioni dei tragici greci

Negli interessi di traduttore di Bellotti, la poesia omerica venne presto sostituita dal genere tragico. Secondo la testimonianza portata da Giovanni Antonio Maggi, Bellotti, «innamorato dell'Alfieri [...] si proponeva di far rivivere in Italiano que' sommi autori che il grande Astigiano aveva presi a guida»[23], così che «potessero divenire lettura comune in Italia (ove generalmente oramai poco più ne sonava il nome nelle scuole)»[24].

Ciò nonostante, per altro, sempre secondo la biografia delineata da Maggi, la traduzione delle tragedie di Sofocle, pubblicata ancora con Luigi Mussi nel 1813[25] era il risultato della riscrittura di una prima versione (di «stile Alfieriano»), decisa dopo la lettura dell'*Aristodemo* di Monti[26]. Il problema principale che il traduttore si era posto era dunque quello della scelta della voce poetica più adatta a portare nella lingua italiana i versi di Sofocle, nella consapevolezza, sottolineata nell'*Avvertimento* (non firmato ma di Bellotti), che il dovere «indi-

[21] La definizione è in P. M. Pinto, *La riscoperta dell'*Antidosi *nel XIX secolo* cit., p. 211. Peyron era docente all'ateneo di Torino. Per la sua figura di orientalista e filologo classico basti qui rimandare alla voce di Gian Franco Gianotti, «Peyròn, Amedeo Angelo Maria», in DBI, vol. 82, 2015, *ad vocem*.

[22] Il passo della lettera di Peyron è riportato in R. Bizzocchi, *La «Biblioteca italiana» e la cultura della Restaurazione* cit., p. 57.

[23] G. A. Maggi, *Della vita e degli scritti di Felice Bellotti* cit., p. 6.

[24] Ivi, pp. 6-7. La scelta di Sofocle, sempre a dire di Maggi, poteva essere ricondotta alla maggiore facilità di accostare i suoi testi al teatro moderno.

[25] *Tragedie di Sofocle tradotte da Felice Bellotti*, Milano, Luigi Mussi, 1813, tomo primo e tomo secondo. Si indica qui, come riferimento generale e senza specificare la collocazione dei singoli titoli (qui non necessaria), che gli autografi delle traduzioni delle tragedie (con le loro diverse redazioni nel tempo e revisioni) sono raccolti, nel Fondo Bellotti della Biblioteca Ambrosiana, in A 279 inf. (Euripide), A 280 inf. (Euripide), A 281 inf. (Euripide), A 282 inf. (Euripide), A 283 inf. (Euripide), A 284 inf. (Eschilo), A 285 inf. (Sofocle).

[26] G. A. Maggi, *Della vita e degli scritti di Felice Bellotti* cit., p. 9. C'è una lettera di Ippolito Pindemonte, del 27 giugno 1812, indirizzata a Mario Pieri, che rivela la titubanza del giovane Bellotti nel dare alle stampe la traduzione: «Mustoxidi non va più a Vienna, com'ella saprà. Una sua lettera mi fu recata ultimamente dal signor Bellotti, che passò per Verona. È quel Bellotti che tradusse il quinto libro dell'*Odissea*, ch'ella dee aver veduto. Egli ha già preparata per la stampa una Traduzione di tutto Sofocle, ma non sa risolversi a pubblicarla. Mi parve giovane non meno modesto, che dotto» (in *Lettere di illustri italiani a Mario Pieri* cit., p. 75).

spensabile» di un traduttore è quello «di serbar sempre la maggior fedeltà compatibile col farsi leggere»[27].

Anche a questa pubblicazione «Il Poligrafo», nel numero del 12 settembre 1813, dedicò un'ampia recensione[28], firmata B. (cioè Bartolomeo Benincasa[29]), nella quale si elogiava ampiamente la traduzione. Nella continuazione dell'articolo, nel fascicolo del 26 settembre, Benincasa collazionava, a proposito di un passo di cinque versi del coro dell'*Edipo re*, la traduzione di Bellotti con quelle di Orsato Giustiniano (della seconda metà del XVI secolo), di Luigi Lamberti[30] e con la «*letterale* traduzione in prosa latina del Brunck». Sottolineato per ogni passo il numero dei versi (dieci in Giustiniano, nove in Lamberti, sei in Bellotti), il recensore annotava che «è fuor d'ogni dubbio che sebben esatte ed eleganti siano le due prime versioni, ad altrettanta esattezza ed eleganza quella del Bellotti aggiugne merito di brevità e forza nel rendere le istessissime idee» (indicando invece, per altri passi, il merito di Lamberti di avere tradotto con maggiore chiarezza). Sulle diversità di traduzione di un passo specifico il recensore osservava:

> Come può stare che nel medesimo testo, due traduttori (il Brunck e il Lamberti) leggano che Tiresia, essendo cieco, non può far male, e che Edipo non perirà per man di Tiresia; ed altri due (il Giustiniano e il Bellotti) leggano che a Tiresia, per esser cieco, nessuno farà male, e ch'egli non teme di perire per la mano di Edipo? o son due i testi originali, o l'unico è molto oscuro: e guai se tali dissonanze possono spesso accadere nel volgarizzare di que' testi[31].

Una prima indagine per dare una risposta avrebbe potuto essere condotta nelle diverse edizioni utilizzate dai traduttori, ma Benincasa era un buon letterato, non un filologo. Questa volta Bellotti non rispose (e Lamberti era già gravemente ammalato): nell'*Avvertimento* alla sua traduzione dei testi sofoclei era stata indicata con precisione, come testo di riferimento, la prima edizione delle

[27] *Avvertimento*, in *Tragedie di Sofocle* cit., tomo primo, p. 4.

[28] B., *Tragedie di Sofocle tradotte da Felice Bellotti* [...] (*Pol.* III/ XXXVII, 12 settembre 1813, pp. 589-92).

[29] Bartolomeo Benincasa (1746-1816), fu inizialmente al centro di ambienti aristocratici, tra Vienna e Venezia, dove pubblicò testi teatrali e romanzi, in particolare in collaborazione con Giustiniana Wynne. Trasferitosi a Milano durante la prima Repubblica Cisalpina, fu tra i fondatori del *Monitore Cisalpino*, che chiuse al ritorno (sebbene di breve durata) degli Austriaci. Nel 1806 seguì Vincenzo Dandolo in Dalmazia (dove fondò vari giornali), ma nel 1812 tornò a Milano, e qui, grazie all'amicizia con Monti, ottenne l'incarico di segretario della Commissione d'istruzione pubblica, alla quale dal 1809 collaborava Lamberti come ispettore generale della Pubblica Istruzione. Probabilmente per questi rapporti, Benincasa avvia anche una collaborazione al «Poligrafo». Per un profilo di Benincasa si veda la voce di Gian Franco Torcellan, «Benincasa, Bartolomeo», in *DBI*, vol. 8, 1966, *ad vocem*.

[30] La traduzione dell'*Edipo re* fu pubblicata da Lamberti nel 1796 (*L'Edipo re. Tragedia di Sofocle in versi italiani*, Parma, Nel regal palazzo co' tipi bodoniani).

[31] Ivi, p. 622.

tragedie curata da Brunck, l'edizione, uscita a Strasburgo nel 1786[32], ed era stato anche sottolineato che il traduttore vi si era allontanato «ogni volta che la vulgata lezione» gli era «paruta non dover ceder all'audacia delle congetture»[33]. Un passo in particolare si soffermava sull'importanza del testo della tradizione: «io penso che non si debba recedere dalla comune scrittura senza assai forte ragione: riputando più facil cosa lo ingannarsi nel crederla errata, che il convenir tutti i migliori codici in un medesimo errore»[34].

Poiché l'edizione di Sofocle ottenne grande successo, Bellotti incominciò a tradurre, con gli stessi criteri, il teatro di Eschilo[35]: l'impegno per la versione dei tragici greci occupò ben presto tutta la sua attività, e, pur non intermessa, la scrittura personale era relegata in secondo piano, limitata a testi poetici nati da occasioni, e per lo più rimasti inediti[36].

E tuttavia, nonostante l'attenzione ai problemi legati alla trasmissione del testo (e non è da escludere che dietro questa posizione ci fosse proprio il confronto con Ottavio Morali[37]), nel corso degli anni Dieci Bellotti si presentava più come un letterato italiano che come uno studioso di letteratura greca antica: coltivava amicizie con coloro che avevano aderito al romanticismo, o al romanticismo guardavano con simpatia[38], ma nello stesso tempo frequentava i classicisti. La sua biografia permette di aprire uno squarcio sulla situazione letteraria della Milano della seconda metà degli anni Dieci: Ludovico di Breme lo invitava al

[32] Ivi, p. 3. Il riferimento era a Sofoclis [...]. *Superstites Tragoedias septem, ad optimorum exemplarium fidem recensuit, versione et notis illustravit, deperditarum fragmenta collegit Rich. Franc. Phil. Brunck*, Argentorati, apud Joannem Georgium Treuttel, 1786.

[33] *Ibidem*.

[34] [F. Bellotti], «Avvertimento», in *Tragedie di Sofocle tradotte da Felice Bellotti*, Milano, Luigi Mussi, 1813, tomo I, p. 3.

[35] Vincenzo Monti, in una lettera del 24 maggio 1817, scriveva a Giambattista Niccolini, elogiandone la «bellissima e nobilissima» versione dei *Sette a Tebe*: «il nostro Bellotti, il quale presentemente è tutto nella traduzione di Eschilo, suderà molto per non restare secondo, ed esservi al fianco» (*Epistolario*, IV, lett. n. 1983, pp. 389-90).

[36] È emblematico sottolineare che dei testi *In morte di Andrea Appiani Pittore e di Antonio Canova Scultore* era probabilmente già pronto il manoscritto destinato alla stampa, ma non vennero pubblicati. Si veda a questo proposito la precisa indagine condotta da Viola Bianchi nel saggio *«In morte di Andrea Appiani pittore» e «In morte di Antonio Canova scultore»: versi inediti di Felice Bellotti*, in «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», 2019, 4/1 pp. 19-32 (*online* <https://riviste.unimi.it/index.php/PEML/article/view/11697> data ultima consultazione 2021-09-02; DOI: https://doi.org/10.13130/2499-6637/11697).

[37] Si è già detto che Bellotti aveva approfondito lo studio del greco con Ottavio Morali. La documentazione esistente non permette di indicare il periodo di questo studio: nella biografia di Giovanni Antonio Maggi si legge solo «Frequentò le lezioni del professor Ottavio Morali» (G. A. Maggi, *Della vita e degli scritti di Felice Bellotti* cit., p. 5).

[38] In una lettera a Bellotti del 13 marzo 1820, Federico Confalonieri scriveva, a proposito dell'idea di fondare una compagnia stabile di teatro: «L'amico Berchet mi ha fatto conoscere la sua favorevole disposizione ad associarsi al nostro progetto per miglioramento delle comiche scene italiane». La lettera (custodita in L. 122 sup., fascicolo Confalonieri, lett.169) è un'ulteriore testimonianza della presenza di Bellotti sulla scena culturale milanese, e dei suoi rapporti con i letterati romantici, nonostante scelte diverse.

«fiorito pranzo imbandito in riguardo a Lord Byron»[39] di passaggio a Milano con John Cam Hobhouse, al quale presero parte alcuni esponenti del romanticismo milanese (Pietro Borsieri e Giovanni Berchet) con altri letterati milanesi di primo piano, tra i quali Vincenzo Monti. Di Breme desiderava conquistare nuovi adepti alla causa romantica, e gli pareva di poter raggiungere l'obiettivo «se perfino i Bellotti ci daranno vinta la causa [...]»[40].

L'obiettivo non venne raggiunto, soprattutto perché, negli stessi anni, Bellotti andava approfondendo il rapporto d'amicizia con Vincenzo Monti[41], e estendeva le sue frequentazioni ai collaboratori della *Proposta di alcune correzioni ed aggiunte al Vocabolario della Crusca*, attivi, si è visto, anche nelle nuove edizioni dei Classici Italiani. Bellotti entrava a pieno titolo nel gruppo dei montiani, sebbene da una posizione diversa rispetto agli altri: non si dedicava alla curatela di edizioni di classici per la nuova collana della Società Tipografica e non pubblicava recensioni, ma Monti dava a lui e a Maggi l'incarico di scrivere la *Nota dedicatoria* della *Proposta*[42]. Ed a Bellotti Monti chiedeva anche di seguire da vicino, a Genova, la stampa del *Sermone sulla mitologia*, da lui scritto per le nozze del Marchese Bartolomeo Costa. Proprio su questo testo si può vedere la fiducia riposta da Monti in Bellotti: «Sto in dubbio qual delle due lezioni sia da preferirsi, *Potente legge*, oppure *Suprema legge*. Mi piacciono egualmente ambidue. Scegli a tuo senno, e perdona all'incontentabile mia natura», scriveva il poeta inviando alcune varianti alternative, nei primi giorni d'agosto del 1825[43]. Bellotti, il 13 dello stesso mese, rispondeva di avere corretto, e aggiungeva:

[39] Lettera di Ludovico di Breme a Giuseppe Grassi, del 16 ottobre 1816, in Ludovico di Breme, *Lettere*, a cura di Piero Camporesi, Torino, Einaudi, 1966, lett. n. 154, p. 376.

[40] *Ibidem*.

[41] In una lettera del 18 settembre 1826, indirizzata alla contessa Clarina Mosconi, dispiaciuto di non potere passare «di persona a salutar*la*», Monti scriveva: «commetto ad un altro me stesso, al celebre traduttore d'Eschilo e di Sofocle, Felice Bellotti, la cura di adempiere per me questo ufficio di santa amicizia» (*Epistolario*, VI, lett. 2859, p. 221). Sono molte le testimonianze epistolari che documentano l'intensa amicizia tra Monti e Bellotti. Anche per questo Bellotti possedeva vari autografi montiani, il *Vocabolario* postillato dal poeta (lo ricorda una lettera di Gherardini, del 23 novembre 1837, in L. 122 sup., fascicolo Gherardini, lett. 308) e un esemplare della prima edizione della traduzione di Persio corretto da Monti per la seconda edizione del 1826 (su questo punto si veda Michele Mari, *Momenti della traduzione tra Settecento e Ottocento*, Milano, Istituto di Propaganda Libraria, 1994, p. 292, nota 7).

[42] «Ti lascio la piena libertà di correggere», in particolare «l'ortografia, non avendo io per la fretta, avuto il tempo di porvi pensiero» (lettera di Vincenzo Monti a Felice Bellotti, senza data, ma secondo Bertoldi del maggio o giugno 1824, in *Epistolario*, VI, lett. n. 2633, p. 23). Bellotti e Maggi correggono e l'11 giugno Bellotti ne dà conto per lettera a Monti, trasferitosi a Caraverio (località della Pieve di Missaglia), ospite nella villa di campagna del conte Luigi Aureggi (cfr. *Epistolario*, VI, lett. n. 2637, p. 27).

[43] Lettera di Vincenzo Monti a Felice Bellotti dell'agosto 1825 (non c'è la data), in *Epistolario*, VI, lett. n. 2742, p. 115 (sull'autografo, in L. 123 sup., lett. 501, sembra leggersi 11 agosto).

> riguardo [...] al verso: *Alzan le grida, e gridano vendetta*, io aveva già fatto uso delle facoltà da voi concedutemi, sostituendo il *chieggono* al *gridano*; anzi ho fatto di più (e non vorrei aver fatto male), cangiando anche le parole *alzan le grida* in *alzan la voce* [...]. Ed anche ho paura di essermi fatto reo di un altro abuso di autorità là dove dite:
> Il canto che alla queta ombra notturna
> Ti vien sì dolce da quel bosco al core, ecc.
>
> La parola *notturna* mi ha qui fatto una disaggradevole consonanza con *urna* replicata due volte ne' versi prossimamente antecedenti; sicché l'ho tolta via, acconciando (e forse direi meglio *guastando*) questi due versi così:
>
> Il canto che alla queta ombra dal bosco /
> Ti vien sì dolce nella notte al core ecc.[44].

I legami tra i letterati del gruppo montiano si manifestavano in varie direzioni. All'uscita, nel 1821, delle traduzioni delle tragedie di Eschilo[45] con i tipi della Società Tipografica de' Classici Italiani, un *Dialogo intorno alle tragedie di Eschilo tradotte da Felice Bellotti*, pubblicato sulla «Biblioteca Italiana», ne mise subito in mostra il valore[46]. L'anonimo autore era in realtà Giovanni Gherardini[47] che sottolineava la bravura di chi aveva tradotto («Sofocle istesso non avrebbe forse potuto andar più là s'egli avesse scritto nella nostra lingua»[48]), mettendo in risalto il fatto che per la prima volta la firma delle traduzioni di tutte le tragedie fosse di un unico traduttore, e dunque, implicitamente, che fosse coerente e omogeneo anche lo stile delle traduzioni.

L'articolo era una emblematica testimonianza della rete di rapporti intellettuali instaurati nella Milano a cavallo tra gli anni Dieci e gli anni Venti. Nel corso della traduzione delle tragedie di Euripide (avviata subito dopo la pubblicazione delle traduzioni da Eschilo), Bellotti si confronta con Monti, che, già

[44] La lettera è stata pubblicata da Bertoldi cfr. *Epistolario*, VI, lett. n. 2743, pp. 115-6: da qui il passo riportato), che l'ha trascritta dall'originale dell'Archivio Achille e Laura Monti; in Biblioteca Ambrosiana (A 288 inf. 3) c'è la minuta. Nella revisione del *Sermone*, in vista della seconda edizione, Monti accoglierà le varianti di Bellotti «chieggono» e «voce», mentre ripristinerà le sue precedenti lezioni negli altri due versi corretti. Nell'archivio di Bellotti ci sono due sonetti di Monti, in una redazione molto diversa rispetto a quella che era nota. Si veda sui problemi posti dal testo dei due sonetti il saggio di Viola Bianchi, *Due sonetti montiani tra le carte di Felice Bellotti*, in «StEFI. Studi di erudizione e di filologia italiana», a. X, 2021 (in corso di stampa).

[45] *Tragedie di Eschilo tradotte da Felice Bellotti*, Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani, 1821, in due tomi.

[46] *Dialogo intorno alle tragedie di Eschilo tradotte da Felice Bellotti*, in «Biblioteca italiana», VII, t. XXV, 1822, pp. 198-229.

[47] Il dialogo fu attribuito a Gherardini da Giovanni Battista De Capitani, in *Della vita e degli scritti di Giovanni Gherardini*, Milano, Pirotta, 1852 (e poi ivi, Bernardoni, 1862).

[48] [G. Gherardini], *Dialogo intorno alle tragedie di Eschilo tradotte da Felice Bellotti* cit., p. 198.

ampiamente minato nel fisico e sofferente[49], gli scriveva, probabilmente alla fine di settembre o nei primi giorni di ottobre del 1826, pregandolo di andare a trovarlo con «la moglie di Ettore» e «la figlia di Agamennone»[50], cioè con la traduzione delle tragedie *Andromaca* e *Ifigenia in Aulide*. Il manoscritto dell'*Andromaca* – con la prima o una delle prime redazioni, poiché sono ancora molte le correzioni sul manoscritto – recava, di mano di Bellotti, questa osservazione: «NB. I versi scritti qui a fianco, / sono di mano di V. Monti, il quale / rivedendo il mio manoscritto così correggeva i primi versi della tragedia. / Egli era già stato colpito d'apoplessia»[51]. Erano i versi «Andromaca con molta e ricca pompa / Di nuziali doni all'alta reggia / di Priamo un dì venuta al grande Ettorre / Eletta sposa a farlo avventuroso / Di cara prole.», che quasi certamente rappresentano le ultime prove poetiche di Monti: la grafia è incerta, e una macchia d'inchiostro costrinse il poeta a riscrivere la parola «avventuroso» (a fianco a quella interrotta e macchiata «avventuro»)[52].

Anche Maggi era uno dei lettori delle traduzioni di Bellotti: nel settembre del 1828 Bellotti gli aveva sottoposto la versione di Euripide, e Maggi rispondeva di essere compiaciuto «di essere il primo a gustare e ad ammirare il suo lavoro», giudicato «niente meno eccellente di quelli sopra Eschilo e Sofocle coi quali ha di già illustrato la nostra letteratura»[53]. E aggiungeva: «Per quanto [...] mi sia assottigliato colla critica lente, non mi è venuto fatto d'appuntare le poche miserie che ho notato sulle schede che le mando...»[54].

Anche per le traduzioni, dunque, è attiva quella rete di amicizie «montiane» della quale si diceva (e tra gli amici di Bellotti vanno ancora citati il marchese Gian Giacomo Trivulzio, don Gaetano Melzi, Alessandro Manzoni[55]).

Lo scambio intellettuale più fecondo resta comunque quello che coinvolge Bellotti, Maggi, Gherardini, sia per i lavori di Bellotti sia per quelli linguistici

[49] Monti sarebbe morto il 13 ottobre 1828, e sarebbe toccato a Bellotti tenere l'orazione funebre al cimitero di Porta Orientale. La *Gazzetta di Milano*, nel numero 291 del 17 ottobre 1828, dava conto delle esequie ricordando l'«estremo saluto dato al dolce suo amico dal felice traduttore dei tragici greci colle più affettuose parole». Lo cita Bertoldi alla nota della lettera di Domenico De Rossetti a Gian Giacomo Trivulzio, in *Epistolario*, VI, lett. 2988, pp. 353-4.

[50] Lettera di Vincenzo Monti a Felice Bellotti, dell'ottobre 1826 (senza data), in *Epistolario*, VI, lett. n. 2869, p. 228. L'autografo è in Biblioteca Ambrosiana, in L. 123 sup., lett. 502.

[51] La carta è raccolta nel Fondo Bellotti, A 280 inf.

[52] Tre serpentine verticali barrano i versi, come spesso nei manoscritti di Bellotti per i testi già trascritti o corretti. Bellotti non accolse il suggerimento montiano nella redazione definitiva della traduzione.

[53] Lettera di Giovanni Antonio Maggi a Felice Bellotti, del 30 settembre 1828, da Mezzago, raccolta in L. 123 sup., fascicolo Maggi (lett. 424).

[54] *Ibidem*.

[55] Sono alcuni dei nomi ricorrenti nelle clausole finali, con i saluti da estendere agli amici comuni, delle numerose lettere che Andrea Mustoxidi invia per decenni a Bellotti (e che si possono leggere nel fascicolo Mustoxidi cit., in L. 123 sup.). Nell'epistolario di Bellotti ci sono anche lettere di Trivulzio e di Melzi.

di Gherardini[56]. Anche la correzione delle bozze delle tragedie di Euripide che Bellotti stava ritraducendo – o traducendo per la prima volta quando non si trattava delle cinque già pubblicate nel 1829 per la Società Tipografica de' Classici Italiani – sollecitava, ancora negli anni Quaranta, un confronto tra i tre letterati e le loro diverse posizioni linguistiche[57]. Nell'archivio di Bellotti sono conservati gli autografi delle traduzioni, con fasi diverse di correzione e vari plichi di bozze. Per alcune tragedie – *Ione, Troiane, Ercole furente, Le supplicanti* – esistono più copie di prime bozze, corrette rispettivamente dallo stesso Bellotti, da Gherardini, da Maggi. Gli interventi di Gherardini e di Maggi non si limitavano alla segnalazione degli errori di stampa, ma proponevano varianti di traduzione relativi sia a singole parole sia a gruppi di versi, introdotte direttamente sulle bozze o su cartigli incollati.

Le principali correzioni suggerite da Gherardini riguardavano in particolare e la resa stilistica e la grafia – che Gherardini avrebbe voluto ricondurre ai principi esposti nel proprio volume *Lessigrafía italiana* –, mentre Maggi interveniva con osservazioni di tipo linguistico, e esprimeva (per lettera, a Bellotti), il suo dissenso dalla linea etimologica sostenuta da Gherardini:

> non voglio tacerle che, a malgrado dell'altissima stima ch'io professo all'egregio nostro Gherardini, avvezzo da tanto tempo a vedere scritto *comando*, non so arrendermi a quel *commando*, che vorrei lasciare all'antico palazzo Cusani. Non ho qui l'opra di Gherardini in ciò ch'è ragionata questa *lessigrafia*, ma io non ci vedo ragione di pronuncia nè d'altro. Sia pure che *comandare* venga dal latino *cum* e da *mandare*, ma nel farsi italiano non può aver variato di forma e di suono? I latini stessi nel comporre i vocaboli, non gli alteravano? Così di *cum* e di *stringere* non facevano *constringere*, ecc.? e Cicerone non osserva che *Majores nostri dixere tricipitem, non tricapitem*, e simili? *Com-mando* poi sarà forse pronuncia Romana, ma non è certo la comune d'Italia[58].

[56] Gherardini si era rivolto a Bellotti per i lavori linguistici cui stava attendendo tra gli anni Trenta e Quaranta, in particolare per *Voci e maniere di dire italiane additate ai futuri vocabolaristi* (Milano, G. B. Bianchi, 1838-1840) e per *Lessigrafía italiana o sia maniera di scrivere le parole italiane* (Milano, G. B. Bianchi, 1843). In queste pagine non è possibile approfondire i rapporti che si instaurano tra i vari letterati per le questioni linguistiche. Si rimanda per questi aspetti a Silvia Morgana, *Gherardini lessicografo e la collaborazione con Felice Bellotti*, in *Milano nell'età della Restaurazione (1814-1848)* cit., pp. 65-88. In questo saggio vengono trascritte numerose carte di Bellotti.

[57] In numerosi fascicoli del Fondo Bellotti sono conservati vari elenchi di osservazioni («Osservazioni del Sig.r G. Ant.o Maggi su vari luoghi della traduzione di Euripide fatte su le prove di stampa foll. 21»; «Osservazioni di G. Gherardini alle Troiane di Euripide foll. 7») e prove di stampa corrette da Maggi e da Gherardini. Su questo complesso di carte e in particolare sulla correzione della traduzione di *Medea* ci si permette di rimandare a Alberto Cadioli, *Un laboratorio linguistico-testuale nella Milano della Restaurazione*, in *Italiani di Milano: studi in onore di Silvia Morgana*, a cura di Giuseppe Sergio e Massimo Prada, Milano, Ledizioni, 2017, pp. 341-51.

[58] Lettera di Giovanni Antonio Maggi a Felice Bellotti, del 3 giugno 1842, in L. 123 sup. (lett. 431).

I suggerimenti o le obiezioni di Gherardini e di Maggi non erano mai recepiti da Bellotti in modo acritico, e venivano posti a confronto con le scelte consapevoli del traduttore. A proposito di un verso per il quale Maggi esprimeva la sua perplessità («*Onde* il morbo scoprir *etc.* // Nel Cinonio e nella Crusca non ho potuto trovare *onde* in significato di *per, acciocchè* e simili»), Bellotti commentava: «Sta nel Mattino, episodio di amore e Imene: *ond'io con teco abbia omai pace ec., e alma*»; e decideva, quindi, di lasciare quanto aveva scritto[59].

Era un vero e proprio laboratorio, dentro il quale veniva studiata la resa del verso poetico, in rapporto allo stile della lingua italiana, e che considerava le traduzioni come testi «italiani», per lo più indipendentemente dal testo greco di partenza. Arricchendo la cultura milanese nell'età della Restaurazione, questi legami intellettuali e personali lasciavano un'impronta nei lavori editoriali, negli studi linguistici, nelle traduzioni dai classici, proseguendo le riflessioni linguistiche degli anni Dieci, poi sviluppate nella *Proposta di alcune correzioni ed aggiunte al Vocabolario della Crusca*.

In una lettera inviata a Bellotti il 29 settembre 1837, Gherardini scriveva: «Ti restituisco il Lamberti, e te ne rendo i dovuti ringraziamenti, benché io vi trovassi cosa alcuna a mio uopo. Inchiudo pure il tuo quinternetto filologico, donde ho cavato più cose da fare onore a me, e buon servigio agli studiosi della lingua»[60].

Il nome di Lamberti era qui introdotto per i suoi studi lessicografici affidati all'edizione delle *Osservazioni* del Cinonio del 1809. Interessante, ma difficile da decifrare, il riferimento al «quinternetto filologico», perché rivela la continua attenzione di Bellotti per le questioni inerenti la filologia.

Sebbene coinvolto nei dibattiti sulla lingua italiana e negli studi lessicali di Gherardini, Bellotti non smetteva del resto di guardare alle questioni ecdotiche relative ai tragici greci.

Nelle edizioni delle tragedie di Eschilo aveva precisato, indicando il testo cui aveva fatto riferimento per la traduzione: «Dalle molte edizioni del testo ho scelto per norma alla mia traduzione quelle dello Stanlejo[61], che a me pare doversi ancora pregiare per la più sana, atteso la intemperanza solenne delle arbitrarie lezioni portate nelle stampe de' successivi editori»[62]. Nulla di nuovo rispetto al passato, naturalmente, ma la costruzione dell'edizione prevedeva un duplice livello di fruizione: per i lettori che non conoscevano il greco, o non erano interessati alle questioni testuali, una serie di note definite «dichiarative» aveva

[59] «Osservazioni del Sig.r G. Ant.o Maggi / su vari luoghi della traduzione di Euripide / fatte su le prove di stampa / foll. 21» (A. 280 Inf., vol. VIII, c. 1r). Il titolo è di mano di Bellotti.

[60] Lettera di Giovanni Gherardini a Felice Bellotti, del 29 settembre 1837, in L. 122 sup., fascicolo Gherardini (lett. 305).

[61] *Aeschyli Tragoediae Septem, com scholiis graecis, Deperditorum Dramatum Fragmentis, Versione & Commentario Thomae Stanleii*, Londini [London], Jacobi Flesher […], 1663.

[62] *Tragedie di Eschilo* cit., s.i.p. (ma p. V). Bellotti aggiungeva di avere introdotto «varianti ed emendazioni», «quando le nuove proposte [gli] sembrarono abbastanza giustificate, e meglio provedenti al bisogno» (*ibidem*). Lo studio sulle traduzioni di Bellotti è sempre stato concentrato sul suo stile e non sulle edizioni da lui utilizzate.

lo scopo di far conoscere «i pregi e le mende di questi componimenti»[63], mentre, per «que' pochissimi che prenderanno forse a raffrontare col greco alcune parti di queste versioni, onde abbiano su che più propriamente giudicarne»[64] venivano presentate le diverse edizioni in greco delle tragedie. Dietro l'impegno per offrire a un pubblico ampio la traduzione dei tragici greci, si intravedeva dunque, da suggerire agli studiosi, l'importanza della trasmissione dei testi.

Un primo esame della biblioteca di Bellotti (entrata nella biblioteca dell'Accademia scientifico-letteraria di Milano, e da qui, nel 1924, con la fondazione dell'Università di Milano, in quella del nuovo ateneo) suggerisce l'interesse del suo studio per approfondire le competenze filologiche del traduttore: sono numerose le edizioni degli autori greci, in particolare quelle pubblicate in Germania tra Settecento e primi dell'Ottocento per la cura dei maggiori filologi classici[65].

E proprio alle diverse edizioni di un testo si richiamava Bellotti, intervenendo in una polemica sorta a proposito delle sue traduzioni di Euripide uscite nel 1829, presso Antonio Fortunato Stella[66]: *Ippolito, Alcesti, Andromaca, Le supplicanti, Ifigenia in Aulide*. Un ampio articolo intitolato *Tragedie di Euripide tradotte da Felice Bellotti* (non firmato, come era consuetudine della rivista, ma di Francesco Ambrosoli[67]), nel numero di ottobre 1829 della «Biblioteca Italiana», metteva a confronto Euripide con gli altri tragici, sottolineando «quanto sia grande e fruttuoso il servigio che le lettere italiane ricevono dalle traduzioni di Felice Bellotti»[68].

Ancora una volta non c'erano riflessioni ecdotiche (del tipo di quelle introdotte da Lamberti in varie occasioni sul «Poligrafo»), e tuttavia la recensione dava spunto a un articolo uscito in un nuovo giornale milanese: «L'Eco. Giornale di Scienze, Lettere, arti, Commercio e Teatri»[69]. Sebbene indirizzato a ceti

63 *Tragedie di Eschilo* cit., s.n.p. ma VI.

64 [F. Bellotti], «Il traduttore», in *Tragedie di Eschilo tradotte da Felice Bellotti,* Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani, 1821, tomo I, s.i.p (ma VI).

65 Non esistono studi sulla biblioteca di Bellotti: Viola Bianchi sta raccogliendo una documentazione sui vari volumi, sparsi nelle diverse biblioteche dell'Ateneo milanese, che recano il nome di possesso di Bellotti (sebbene non sempre autografo), per dare conto, in dimensione virtuale, dei libri posseduti dal letterato. I primi risultati, comunicati oralmente per queste pagine (e per i quali si ringrazia Viola Bianchi), rivelano una preponderanza di edizioni di classici greci, sia della fine del Settecento sia degli anni Venti del nuovo secolo, per lo più usciti in Germania.

66 *Tragedie di Euripide tradotte da Felice Bellotti,* Milano, A. F. Stella (Impresse dalla Società Tipografica de' Classici Italiani), 1829.

67 Lo scritto di Francesco Ambrosoli (al quale si devono varie recensioni, sulla «Biblioteca Italiana», dedicate a traduzioni dal greco), verrà poi raccolto in Francesco Ambrosoli, *Letteratura greca e latina. Scritti editi ed inediti*, raccolti e ordinati da Stefano Grosso, Milano, Hoepli, 1878, vol. I, pp. 159-78.

68 *Tragedie di Euripide tradotte da Felice Bellotti*, in «Biblioteca Italiana», XIV, t. LVI, 1829, p. 9.

69 Il giornale faceva parte di una catena di testate pubblicate a Milano da Francesco Lampato (anche se in realtà «L'Eco» porta come editore il nome del figlio Paolo). Sulla figura di Francesco Lampato e sulla sua attività editoriale occorre rimandare all'ampia ricostruzio-

non colti, cui voleva portare nuove conoscenze con articoli facilmente leggibili[70], «L'Eco» uscì il 1° gennaio 1830 con un articolo non firmato, *Tragedie di Euripide tradotte da Felice Bellotti* (con il sopratitolo «Filologia»), nel quale venivano indicati vari errori nella traduzione di Euripide.

Nonostante la dichiarazione preliminare (che sottolineava la volontà di informare i lettori sull'uscita della nuova importante traduzione di Bellotti[71]), l'autore conduceva un esame pedante e minuzioso del rapporto tra testo greco e traduzione, dando la seguente giustificazione:

> la Biblioteca Italiana nel fascicolo d'ottobre (1828) [sic] pubblicò un articolo di sedici pagine su questo volume, ma come si tratta quasi unicamente di Euripide paragonato agli altri due tragici, nè la versione del Bellotti fu sottoposta punto ad analisi critica, noi crediamo, che quell'erudito discorso sia piuttosto un'introduzione ad altri futuri articoli, che un vero giudizio dell'opera.

Dopo una serie di elogi («Al volgarizzamento del Bellotti vuolsi attribuir molta lode»; «I suoi versi d'ordinario sono belli, segnati dell'impronta greca e assai robusti per Euripide (per Euripide forse troppo robusti)»), il recensore passava a indicare una serie di errori e ad esprimere numerose censure, così da auspicarne una revisione: «Il Bellotti in parecchi passi importanti, e per verità non troppo difficili, non ha inteso il suo originale: in altri ei non è penetrato nello spirito del tragico, e quindi alcune volte ne ha renduta perfino affatto impossibile l'intelligenza».

Per dare qui un solo esempio, tra le varie segnalazioni d'errore riportate nell'articolo (tutte riferite all'*Ippolito*), l'estensore sottolineava con il corsivo gli ultimi due versi di questo passo: «Quei, che onor fanno alla potenza mia / In pregio io tengo, e fo pentito andarne, / Chi me sprezza superbo. *Chè de' numi / Proprio egli è compiacersi in ottenendo l'ossequio de' mortali*», esprimendo su di essi un aperto dissenso e aggiungendo: «Gli ultimi due versi andavano tradotti, come il Carmeli fece: // Poi chè tra numi *ancor* tal voglia annida; / alletta lor d'aver e pregio e stima / Tra la gente mortal». Il raffronto con il padre Miche-

ne condotta da Sergio La Salvia, *Giornalismo lombardo. Gli «annali Universali di statistica» (1824-1844)*, I, Roma, Elia, 1977.

[70] La Salvia parla esplicitamente di «giornalismo popolare» (ivi, p. 52).

[71] «Noi crediamo di non poter dare migliore incominciamento al terzo anno del nostro giornale, che dedicando il primo suo articolo all'opera più importante che nell'anno pur ora terminato si pubblicasse fra noi: al volgarizzamento di Euripide, col quale il chiarissimo traduttore di Sofocle, e d'Eschilo si acquistò nuovi diritti non solo alla riconoscenza del mondo letterario, ma sì anche a quella d'ogni gentile persona» ([Ignazio Giuseppe Zappert], *Tragedie di Euripide tradotte da Felice Bellotti*, in «L'Eco. Giornale di Scienze, Lettere, arti, Commercio e Teatri», a. III, 1 gennaio 1830, 1, pp. 1-3. Da qui tutte le citazioni che vi si riferiscono). Ai dati bibliografici, la recensione aggiungeva il commento: «Edizione molto nitida e bella, che fa grande onore alla Tipografia de' Classici Italiani». Sulla polemica si rimanda a Alberto Cadioli, *Una polemica ottocentesca sulla traduzione di Euripide di Felice Bellotti*, in «Esperienze letterarie», a. XXXIII, 2008, 2, pp. 29-43.

langelo Carmeli[72], traduttore di tutto il teatro di Euripide a metà Settecento, era ricorrente nell'articolo, e il lavoro compiuto dal traduttore settecentesco veniva indicato come modello.

Non interessa riportare qui i luoghi contestati; basti richiamare il carattere dell'articolo con questa citazione, che mette in risalto «cinque o sei errori essenziali»:

> errori così gravi, che riesce ben malagevole lo spiegare il trascorso, quando Euripide è in se stesso tutt'altro che difficile, e il lavoro del padre Carmeli era un materiale utilissimo, e le molte edizioni, e chiose d'Euripide, che si debbono ai filologi tedeschi ed inglesi, rendono piena l'intelligenza di questo tragico anche ai meno esperti della greca favella.

L'insinuazione era proprio di natura filologica: veniva suggerito che Bellotti avesse «piuttosto pensato a studiare il suo verso, che a riprodurre fedelmente il concetto del suo poeta»[73].

Stupisce la presenza, su un giornale che vuole essere «popolare», di una recensione di stampo eminentemente specialistico, che al primo articolo, per altro, ne aggiunse un secondo[74]: risalire all'anonimo estensore può permettere dunque di capire le ragioni del tono e delle minuzie dell'analisi. Tra le carte di Bellotti custodite in Biblioteca Ambrosiana si conservano i due fascicoli dell'«Eco» con i due articoli, e con essi le lettere con le quali erano stati inviati a Bellotti[75]. In particolare nella prima lettera, datata «Milano 1° gennajo 1830», si leggeva: «Qui acchiuso Ella troverà il foglio dell'Eco, nel quale io mi sono studiato per quanto era in me, di apprezzare in tutta coscienza l'egregia versione ch'ella ci diede dell'Euripide. Io le rimetto questo lavoro per offrire una prova dell'alta stima che professo alla erudizione ed all'ingegno di lei»: la firma, chiarissima, è quella di Ignazio Giuseppe Zappert, che precisa di essere «Direttore dell'Eco».

A tutt'oggi del tutto sconosciuto, Zappert viene indicato da La Salvia come un possibile socio tedesco dell'editore Lampato, che nel 1833 avrebbe assunto la direzione della traduzione tedesca dell'«Eco» milanese («Echo»), mentre Achille Mauri avrebbe guidato l'edizione italiana[76]. In realtà, stando alla sua

[72] Le versioni di Euripide di Michelangelo Carmeli uscirono a Padova «nella Stamperia del Seminario. Appresso Gio. Manfre», tra il 1745 e il 1754. Su Carmeli si veda lo scritto di Ettore Garioni, *Le traduzioni dei tragici greci nel Settecento italiano, La "riscoperta" di Euripide e la fortuna dell'«Ecuba»*, in «Comunicazioni Sociali. Rivista di media, spettacolo e studi culturali», anno XXVI. Nuova serie. Sezione teatro, 2004, 2, pp. 34-41.

[73] Al giudizio severo si accompagnava anche un'osservazione pungente e sgradevole sulle possibilità economiche del traduttore: occorre lodare Bellotti perché «impiega i lieti ozi a lui conceduti dalla benigna fortuna in questi belli e utili studi ormai troppo negletti in Italia».

[74] Forse sono stati proprio articoli come questo a limitare la diffusione dell'«Eco», che non superò mai i 500 associati. Il dato è riportato in S. La Salvia, *Giornalismo lombardo* (a p. 62), dove si parla di una punta massima di 735 copie nel gennaio del 1831(ivi, p. 63, nota 111).

[75] Sono inseriti nel fascicolo che raccoglie il tormentato manoscritto della nuova versione dell'*Ippolito* che verrà data alle stampe negli anni Quaranta, raccolto in A 281 inf.

[76] S. La Salvia, *Giornalismo lombardo* cit., p. 60.

stessa lettera, Zappert dirigeva già «L'Eco» e da lui veniva la polemica. Se la strategia era quella di far guadagnare al giornale maggiore spazio, il tono dotto dell'articolo non era coerente con il carattere divulgativo perseguito dalla testata. Per altro sembra poco plausibile una motivazione strettamente filologica: la difesa, non esplicitata, delle scelte degli editori tedeschi, il cui lavoro ecdotico era stato messo in discussione da Bellotti. Forse, più semplicemente, nel direttore dell'«Eco» c'era un soprassalto di erudizione, quasi a rivendicare, esibendola scompostamente, la propria competenza nella lingua greca.

Alla lettera di Zappert, Bellotti rispose il 4 gennaio; nelle sue carte se ne può leggere la minuta, che merita di essere riportata pressoché integralmente[77]:

> Ho anteposto sempre alle lodi le giudiziose critiche osservazioni onestamente profferite, le quali mi insegnino a correggere il malfatto o a far meglio per l'avvenire: però, in quanto sieno tali, gradisco quelle da Lei stampate in quel foglio. Ben è vero che se ho preso errore ne' passi quivi indicati, non ho errato per inavvertenza o per superficialità di esame; chè [sopra ogni parola di quelle cinque tragedie ho fatto attenta considerazione, nè ho perdonato a studio di varianti di buone edizioni, e de' lavori de' migliori critici che ho potuto avere alle mani, sicchè] di ciascuno di essi[78] potrei rendere adeguata ragione del perchè in tal modo io gli abbia tradotti, senza[79] presumere[80] nondimeno[81] che miglior versione non se ne potesse fare, o che altri debba persuadersi in favor della mia: ma ciò porterebbe a molte parole, e a dover addurre varianti[82], e congetture di critici, e ragioni di greca e d'italiana grammatica; il che sarebbe troppo sconveniente alla condizione del foglio, al quale Ella presiede. Le accuse in tale specie[83] di opere, assai più che le ragionate difese, comportano brevità di esposizione, principalmente se non si ha molta cura di fondarle sopra una sufficiente conoscenza delle due lingue, e sopra lezioni del testo false, ma il più probabilmente sicure. Il pertanto mi rimarrò dall'approfittare[84] della cortese offerta ch'ella mi fa, di accogliere ed inserire nell'*Eco* le mie risposte; e se a Lei piacesse di continuare la incominciata disamina della mia traduzione, volentieri io ne verrò raccogliendo quel tanto che potrà conferire alla mia propria istruzione ed all'emenda del mio lavoro.

La risposta – che metteva in luce la volontà di Bellotti di migliorare il proprio lavoro: tratto specifico del suo carattere, per il quale (come mostrano le carte au-

[77] È raccolta nel fascicolo già segnalato dedicato all'*Ippolito* in A 281 inf. Tra parentesi quadra sono i passi cassati; altre varianti di sostituzione sono invece specificate in nota.

[78] «essi» corretto in interlinea su «quei luoghi», cassato.

[79] «senza» corretto in interlinea su «non perciò». Dopo «senza» era aggiunto «per alme» cassato.

[80] Corretto su «presumendo», modificando le ultime lettere.

[81] Aggiunto in interlinea.

[82] Corretto in interlinea al posto del cassato «varietà di lezioni».

[83] Sostituisce in interlinea «cotal genere».

[84] «dall'approfittare» corregge, con l'aggiunta della «l» e l'inserimento del verbo in interlinea, il precedente «far uso».

tografe) «il già fatto» veniva continuamente riscritto e corretto[85] – non ribatteva punto per punto, considerando inutile questa scelta, ma indicava esplicitamente un metodo filologico: lo studio delle varianti.

Nella biografia di Bellotti, Maggi avrebbe poi affermato che nel lavoro «sui tragici greci, fu l'opera sua indefessa il ricercare e lo studiare gli scritti ed i comenti interi o parziali che di mano in mano si venivano sopra di essi publicando e moltiplicando con proporre nuove lezioni, o con riformare come che sia il testo per correggerlo e migliorarlo a costo eziandio di abbandonarsi a congetture di soverchio ardite ed anzi temerarie, nella critica Germania principalmente, ed in Inghilterra»[86]. Proprio contro innovazioni non documentabili e frutto di emendazioni discutibili, Bellotti si era allontanato da quelle edizioni tedesche e inglesi alle quali faceva riferimento l'articolista dell'«Eco». E Maggi aveva aggiunto: «Sarebbe sembrato grave colpa al Bellotti se non se ne fosse fatto carico e non avesse richiamate ad esame tutte le sì fatte illustrazioni paragonandole colla lettera del testo ch'egli seguiva e vagliandole per averne lume e farne sempre più accertata e più bella la sua interpretazione»[87].

La lettera di risposta all'«Eco» richiamava appunto le questioni filologiche, decidendo tuttavia Bellotti, almeno nella minuta, di cassare alcune righe rilevanti, con tutta probabilità ritenendo inutile replicare con argomenti troppo specialistici. E tuttavia la minuta, grazie anche alle cassature, fa emergere bene la consapevolezza ecdotica e la preparazione filologica di Bellotti. Nella lettera di risposta per il direttore dell'«Eco», Bellotti si limitava invece a sottolineare la necessità di fondare le proprie accuse sui testi trasmessi da edizioni certe e su una solida conoscenza delle due lingue[88].

All'articolo dell'«Eco» si opponeva un ulteriore intervento di Ambrosoli, sulla «Biblioteca Italiana» del dicembre 1829[89], con argomentazioni molto vicine a quelle di Bellotti. Sotto il titolo *Volgarizzamento di Euripide*[90], nella sezio-

[85] Giovanni Antonio Maggi, «Ai lettori», in Luigi Di Camoens, *I Lusiadi* cit., s.n.p. (la numerazione della pagine inizia più avanti, con la biografia di Bellotti, in numeri romani, e prosegue in numeri arabi con il poema; la pagina da cui è tratta la citazione è la terza dell'avviso «Ai lettori»).

[86] G. A. Maggi, *Della vita e degli scritti di Felice Bellotti* cit., p. 16.

[87] *Ibidem*.

[88] Quanto fosse ormai conoscitore esperto della lingua greca, antica e moderna, è testimoniato da una lettera di Mustoxidi, del gennaio 1829, al quale Bellotti aveva scritto in greco: «La tua lettera greca è mirabilmente scritta. Come mai un uomo non mai uscito di Milano, intendo almeno per molto tempo, senz'aver conversato co' greci fa quasi sua la lingua loro? Prova è anche questa del tuo ingegno e della forza del tuo raziocinio che sa abbracciare le analogie de' varj idiomi, e tosto ravvisare le minute differenze» (lettera di Andrea Mustoxidi a Felice Bellotti, del 26 giugno 1829, in L. 123 sup., fascicolo Mustoxidi, lett. 530).

[89] Il fatto che porti una data precedente l'uscita dell'«Eco» non deve trarre in inganno, perché la pubblicazione del fascicolo è indicata, nell'ultima pagina dello stesso, con la data «6 febbrajo 1830».

[90] [Francesco Ambrosoli], *Volgarizzamento d'Euripide*, in «Biblioteca Italiana», XIV, t. LVIII, 1829, p. 382. Anche questo secondo scritto è poi raccolto, con il titolo *Volgarizzamento d'Eu-*

ne «Varietà», non solo si riaffermava l'elogio alla traduzione, ma si ribattevano punto per punto le accuse dell'«Eco», rilevando come «dovunque insorge alcun dubbio sulla interpretazione piaciuta al Bellotti, il testo sia quasi sempre di lezione sì guasta, di significato sì incerto, da non potervi aver luogo una fondata censura»[91]. E Ambrosoli poneva a questo punto la domanda: «dove la lezione è si guasta, chi può entrare mallevadore del vero concetto di un poeta?»[92].

Probabilmente la seconda parte della recensione di Zappert era già pronta, ma, quando esce, il 19 febbraio 1830, sul n. 22 dell'«Eco»[93], la polemica era ancora viva e una breve introduzione, senz'altro aggiunta per l'occasione, ricordava e censurava la risposta della «Biblioteca Italiana», considerata un'ulteriore difesa non convincente del traduttore. Le parole di Zappert rivelano una rabbia di fondo[94], anche se il tono assume tratti che vorrebbero essere leggeri, con continui appelli al lettore; lo stesso recensore inviando il nuovo articolo a Bellotti, preciserà, nella lettera d'accompagnamento: «Se in scrivere questo ultimo presi un tuono alquanto scherzoso, ciò non fu che per conservare quella tinta di leggierezza che conviene all'indole del giornale, non mai certamente coll'intenzione di mancare ai riguardi dovuti al suo lavoro, e più ancora alla sua persona»[95].

Su questa lettera si legge l'appunto di Bellotti: «Lasciata senza risposta»; non c'era alcun bisogno di aggiungere altre parole a quelle di Ambrosoli affidate alla «Biblioteca Italiana». Il giornale che lo attaccava – forse con la speranza del giovane Paolo Lampato (probabilmente non condivisa dal padre Francesco, in buoni rapporti con vari letterati milanesi) di suscitare nuovi e diversi consensi, o di accreditare il giornale come testata di cultura – non aveva seguito tra i letterati milanesi[96]: la maggior parte di essi sarebbe stata d'accordo con le parole usate un quarantennio più tardi da Stefano Grosso, e cioè che Bellotti e Ambrosoli erano stati censurati «più con arroganza che dottrina»[97].

È emblematica la lettera inviata a Bellotti il 19 giugno 1830 da Andrea Mustoxidi, ormai rientrato definitivamente in Grecia, e in particolare il seguente passo:

> Ho letto l'Euripide e forse è il solo libro ch'io m'abbia letto dacchè sono in Grecia. Tu hai domato l'altezza d'Eschilo, hai espresso la dignità di Sofocle, hai dato

ripide di Felice Bellotti, in Ambrosoli, *Letteratura greca e latina* cit., pp. 179-84.

91 [F. Ambrosoli], *Volgarizzamento d'Euripide* cit., p. 382.

92 *Ibidem*.

93 [Ignazio Giuseppe Zappert], *Tragedie*, in «L'Eco», n. 22, 19 febbraio 1803.

94 «Il Bellotti, assai esperto nel maneggio della lingua poetica, e del vero italiano, abbastanza dotto dell'idioma greco, diligente, laborioso, e ajutato nei suoi studi dalla ricca fortuna ha tutte le qualità, che si richiedono a un traduttore dei tragici greci: tutte meno una sola, l'affinità d'ingegno col suo originale» (ivi, p. 87).

95 La lettera è conservata in A 281 inf., fascicolo «Ippolito».

96 Presto, per altro, Paolo Lampato si trasferì a Venezia lasciando una situazione fallimentare cui dovette provvedere il padre: e «L'Eco», rilevato da Francesco nel 1835, fu chiuso alla fine dell'anno. Cfr. S. La Salvia, *Giornalismo lombardo* cit., pp. 53-4.

97 S. Grosso, *Discorso proemiale*, in F. Ambrosoli, *Letteratura greca e latina* cit., p. XLIV.

> l'una e l'altra ad Euripide quanto bastava per non alterare le naturali sue qualità. [...] Non ho avuto tanta pazienza per compiere la lettura degli articoli dell'Eco. Come piango il petulante ed inetto pedante e più disprezzo il giornalista italiano, il quale non s'è vergognato di dare accoglienza alle sciocchezze lanciate da uno straniero contra un suo cittadino[98].

La polemica era tuttavia risuonata anche altrove. Nel numero di aprile dello stesso 1830, la fiorentina «Antologia» pubblicava una lunga recensione di Giuseppe Montani alla versione bellottiana delle *Tragedie* di Euripide[99]: pur avanzando, a proposito della traduzione delle *Supplicanti*, varie osservazioni ed esempi di possibili versioni differenti, il recensore esprimeva un pieno consenso alla versione di Bellotti, e lo faceva proprio richiamando le critiche dell'«Eco». Definendo infatti i propri rilievi come «osservazioncelle», Montani aggiungeva che «non eran tali da alterar menomamente la nostra fiducia nell'esattezza della nuova versione che il Bellotti ci ha data. Ben vennero ad alterarla alcun poco le osservazioni dell'Eco (in alcuni de' primi numeri di quest'anno) benchè il loro autore, peritissimo come sembra in questi studi, consentisse coll'autor dell'articolo più volte citato [quello della «Biblioteca Italiana»], che tal versione era veramente fedele, segnata della greca impronta ec. ec.»[100]. L'espressione «peritissimo come sembra», riferita all'articolista dell'«Eco», nasceva, con tutta probabilità, dall'alto numero di esempi messi in campo da Zappert, ma Montani non si inoltrava su un terreno filologico.

La nuova discussione aperta da Montani non riguardava più, tuttavia, la versione di Bellotti, quanto l'interpretazione dei tragici greci suggerita dall'articolo di Ambrosoli. Euripide, sottratto ai condizionamenti del proprio tempo, veniva infatti riportato esclusivamente dentro lo specifico letterario: il tragico greco, scriveva Montani, avrebbe fatto volentieri a meno del coro (che non «trovava di facile composizione» e non riusciva a rendere verisimile), ma, non osando eliminarlo, «il ridusse per meno male ad una specie di decorazione»[101]. Ma soprattutto, fondandosi sulle critiche di Schlegel alle tragedie di Euripide – in primo luogo la riduzione in esse dell'«azione del destino ad un capriccio del caso» – Montani sottolineava che non saprebbe «riguardarle neppur esse come il semplice effetto de' tempi»[102], dichiarandosi così in disaccordo con l'idea che il contesto storico avesse una influenza determinante sulle opere d'arte.

Pur avendo preso le mosse dal giudizio sul teatro di Euripide tradotto da Bellotti, la discussione era rientrata nell'ambito dei dibattiti contemporanei sulla letteratura, sulla critica, sul rapporto tra l'autore e il suo tempo: era la conferma

[98] Lettera di Andrea Mustoxidi a Felice Bellotti, del 19 giugno 1830, in L. 123 sup., fascicolo Mustoxidi, lett. 531.

[99] M. [Giuseppe Montani], *Tragedie d'Euripide tradotte da Felice Bellotti*, in «Antologia», t. XXXVIII, 1830, 112, pp. 79-97.

[100] [G. Montani], *Tragedie* cit., p. 89.

[101] [G. Montani], *Tragedie* cit., p. 82.

[102] *Ibidem*.

della ricchezza delle posizioni delle riviste culturali degli anni Venti e Trenta, di fronte alla quale la figura del «grammatico» pedante e dagli orizzonti chiusi rimase cucita, paradossalmente, solo su chi voleva proporre un giornale «popolare», sordo alle tematiche culturali del proprio tempo, eredità viva, sebbene complessa, dei dibattiti che avevano opposto romantici e classicisti.

Rimanevano fuori delle discussioni le scelte filologiche che Bellotti aveva compiuto, e lo sarebbero state anche dopo l'uscita della nuova edizione delle traduzioni delle tragedie euripidee, tra il 1844 e il 1851, con altre sette titoli oltre quelli pubblicati nel 1829[103]. Bellotti non aveva trascurato le questioni ecdotiche, e, alle note esplicative destinate ai lettori, aggiungeva un ampio apparato di «Note ermeneutiche», che precisavano le scelte filologiche compiute, rivolgendosi direttamente agli studiosi.

Il clima complessivo degli studi di filologia classica era tuttavia mutato, anche a Milano, dove era stata alta l'attenzione per gli studi testuali nel periodo napoleonico, grazie alla presenza di Luigi Lamberti: ora, anche davanti alle pubblicazioni dei classici greci, erano tornati a prevalere altri interessi, di carattere eminentemente critico-letterario.

3. L'edizione (mancata) del *Giorno* di Parini

Il rigoroso *habitus* filologico, il fermo carattere di Bellotti si erano già manifestati, per altro, a proposito di una edizione di Parini, a lui dedicata dallo stampatore Nicolò Bettoni nel 1824, con la quale si apriva la collana Classica Biblioteca Italiana Antica e Moderna[104]. Esaminata l'edizione appena uscita, Bellotti inviò a Giovanni Bettoni (che faceva le veci del fratello Nicolò, assente da Milano), una dura lettera di protesta:

> L'omissione delle quattro odi nella stampa del Parini [*La gratitudine*, *Il Messaggio*, *A Silvia*, *Alla Musa*] è per mio avviso di tanto disonore a questa edizione, che io debbo a me stesso di disdirne pubblicamente la dedica, che il di Lei Signor fratello con graziosa insistenza mi obbligò di accettare. Chi accetta la dedica di un libro è a buona ragione riputato da tutti consapevole e contento del libro stesso; e io non le dissimulo che mi vergognerei che altri mi tenesse di tal giudizio da tollerare nel corpo delle odi del Parini una così rea mutilazione[105].

[103] *Tragedie di Euripide, recate in italiano da Felice Bellotti*, Milano, presso Giovanni Resnati librajo, 1844-1851. I quattro volumi delle *Tragedie* uscirono con questa scansione: volume I, *Medea*, *Alcesti*, *Ippolito*, *Ecuba*, *Gli Eraclidi* (1944), volume II, *Andromaca*, *Ercole Furente*, *Le supplicanti*, *Jone*, *Le Trojane* (1845), volume III, *Elena*, *Elettra*, *Le Fenicie*, *Oreste* (1850), volume IV, *Le Baccanti*, *Ifigenia in Aulide*, *Ifigenia in Tauri*, *Il ciclope*, *Reso* (1851).

[104] Difficile individuare con certezza le ragioni della dedica: forse lo stampatore aveva voluto rendere omaggio a un letterato giovane, ma già riconosciuto come traduttore valente, amico di Monti, legato ai classicisti ma stimato dai romantici.

[105] Copia della lettera di Felice Bellotti a Giovanni Bettoni, del 20 giugno 1824, è conservata in A 288 inf., 3.

Nella dedica lo stampatore aveva precisato di avere raccolto solo «le più lodate poesie», ma per Bellotti era una «rea mutilazione» il non rispetto delle scelte a suo tempo compiute dall'autore, e dunque avanzava una precisa richiesta:

> Le ritorno pertanto l'esemplare dal di Lei fratello favoritomi, giacchè come dono non lo potrei ritenere, ed altrimenti non vorrei procurarmelo. Ne ho tagliato la pagina della dedicatoria, e lo stesso prego Lei di dar ordine che si faccia di tutti gli esemplari ancor rimanenti presso cotesta tipografia[106].

Al di là dell'episodio, ciò che qui importa sottolineare è l'attenzione e la sensibilità mostrate da Bellotti per una corretta prassi editoriale, che provenivano certamente dalla consuetudine di compulsare, per le traduzioni, le edizioni dei classici greci e, contemporaneamente, nell'ambito della letteratura italiana, dalle idee ormai consolidate in coloro che avevano partecipato al cantiere montiano della *Proposta*. La pubblicazione di un testo di autore considerato classico – e con *Poesie* di Parini Bettoni inaugurava la collana Classica Biblioteca Italiana Antica e Moderna – non doveva quindi essere sottoposta all'arbitrio dello stampatore.

Per Parini, per altro, Bellotti aveva una particolare affezione, per cui nel 1825, alla morte di Francesco Reina, ne acquistò tutte le carte autografe che, possedute dal primo editore di Parini, erano servite di nuovo per l'edizione pubblicata nello stesso 1825 dalla Società Tipografica de' Classici Italiani[107]. E forse per l'affezione per Parini, da un lato, per le questioni ecdotiche dei suoi testi, dall'altro, quando nel 1841 uscì un'edizione delle *Poesie* di Parini che vantava nel frontespizio di essere stata condotta sui manoscritti, mentre in realtà interveniva sul testo del *Giorno* ricorrendo alle varianti pubblicate da Reina[108], Bellotti decise di allestire lui stesso una nuova stampa, che si avvalesse davvero delle carte del poeta.

Della reazione di Bellotti all'edizione del 1841 e della sua decisione di farsi editore offre testimonianza un prezioso testo, che porta il titolo *Prefazione al Parini* e che forse avrebbe dovuto aprire la nuova edizione: purtroppo disponibile solo nella trascrizione fattane da Filippo Salveraglio (che tuttavia registra anche

[106] *Ibidem*. Nelle carte di Bellotti si conserva una lettera di Francesco Ambrosoli, del 17 giugno 1824, nella quale si prega Bellotti di aspettare il ritorno a Milano di Nicolò Bettoni, che avrebbe sanato l'errore, evitando un disastro economico per la stamperia (L. 122 sup., fascicolo Ambrosoli, lett. 15). Le due pagine della dedica sono ancora presenti negli esemplari posseduti dalla Biblioteca Ambrosiana (L.P.136) e dalla Biblioteca Braidense (SALA. FOSC.01. 0039, copia anche digitalizzata), e nell'esemplare messo a disposizione da Hathi Trust: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015066617187&view=1up&seq=18n> (data ultima consultazione 2021-09-02).

[107] Le carte di Parini sono raccolte presso la Biblioteca Ambrosiana, con la segnatura IV (che rimanda al faldone) seguita da numeri arabi che rimandano ai fascicoli. Nel testo e nelle note si indicherà il numero romano del faldone e il numero arabo del fascicolo.

[108] *Poesie di Giuseppe Parini*, Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani, 1841. Ne era curatore Mauro Colonnetti, traduttore delle *Odi* di Orazio e censore per il governo austriaco, «molto colto, letterato [...] serio e classico», secondo un ricordo di Massimo d'Azeglio (Massimo d'Azeglio, *I miei ricordi*, a cura di Alberto M. Ghisalberti, Torino, Einaudi, 1971, pp. 394-5).

le cancellature e i ripensamenti, e segna il nome di Bellotti di fianco al titolo[109]), presenta le ragioni per le quali era ritenuta necessaria una nuova edizione[110]:

> Dopo l'edizione del Reina, e i due primi poemetti e il terzo La Notte furono poi sempre più o meno correttamente ristampati su l'esemplare di quella; nè è da credere punto ad una stampa del 184[111] uscita in Milano, e portante nel frontispizio la dichiarazione di esser fatto [sic] sopra una nuova rivista dei manoscritti~~, una delle non rare librarie menzogne per procacciare maggiore spaccio del libro~~[112].
> I manoscritti del Parini non uscirono mai dalle mani del Reina, finch'egli visse, e dagli eredi suoi furono tutti a me conceduti, nè io gli ho dati mai ad esaminare e ricopiare a chicchesia, come sarebbe stato necessità che avvenuto fosse perchè altri potesse con verità mettere innanzi quell'annunzio. Si perdoni adunque al tipografo milanese questa menzogna (a cui certo non prestò[113] consenso il dotto uomo che compilò quell'edizione) siccome una delle tante che sono usate per procacciare ai libri maggiore spaccio, e si tenga non essere altamente fatta quella stampa che con l'esame di tutte le varianti[114] ed aggiunte stampate dal Reina scegliendo da esse quelle che meglio piacevano, e inserendole nel testo.

Alla precisa condanna, da parte di Bellotti, di una prassi ecdotica secondo la quale l'editore mette a testo le lezioni ricorrendo al proprio gusto, seguiva l'importante osservazione: «Di che viene che i poemetti di quella stampa sono disposti come piacque all'editore, ma non sappiamo se come piacesse all'autore». È un calco preciso di frasi della «Introduzione» di Morali all'*Orlando furioso*, e poi di Marsand alle *Rime* del Petrarca, e una conferma dell'attenzione, più volte sottolineata nei capitoli precedenti, per la volontà dell'autore.

Per la nuova stampa, nella *Prefazione al Parini* veniva introdotta, con il pronome alla terza persona singolare, un'ulteriore motivazione, di stampo filologico:

> poi si dirà di avere, tosto che posseduti, con attenzione esaminati que' manoscritti col confronto dell'edizione del Reina, e di aver trovato nella Notte alcune ed omissioni ed errori in quella stampa; di che gli nacque subito il pensiero di darne

[109] La grafia è quella di Filippo Salveraglio. Allievo e poi fedele collaboratore di Carducci, Filippo Salveraglio procurava nel 1881 l'edizione delle *Odi* (Giuseppe Parini, *Odi*, riscontrate su manoscritti e stampe con prefazione e note di Filippo Salveraglio, Bologna, Zanichelli, 1881), cui avrebbe dovuto seguire quella del *Giorno*, che, per quanto già predisposta, non uscì mai.

[110] Si tratta di un bifolio sciolto, scritto sulle due facciate del recto e inserito, con altri fogli sciolti, tra le pagine del primo volume delle *Opere* di Parini curate da Francesco Reina (cit.), sul quale Salveraglio aveva lavorato per la nuova edizione. È conservato in Biblioteca Ambrosiana alla segnatura IV.Hie.AA.I.54.

[111] Manca l'ultima cifra, ma non c'è dubbio che si tratti dell'edizione del 1841 uscita per la Società Tipografica de' Classici Italiani.

[112] Cancellato con un tratto orizzontale nel manoscritto.

[113] Nella carta senza accento.

[114] A questo punto il passaggio alla seconda carta del bifolio (2r) di *Prefazione al Parini*.

> una ediz.ne veramente corretta su gli originali, e a ciò fece gli opportuni lavori, adoperando a compagno dell'opera il sig. Maggi, oculatissimo e dottissimo letterato, e passionato anch'egli del Parini.

La conclusione dava conto dei tempi di lavoro, ma veniva lasciata in sospeso: «Ma cagioni, che non importano al pubblico di aver note ne ritardarono fino ad ora l'esecuzione…»[115].

Proprio l'«oculatissimo e dottissimo letterato» Giovanni Antonio Maggi avrebbe scritto, nella biografia dell'amico, che Bellotti aveva progettato di «publicare col soccorso dei manoscritti una nuova stampa del *Giorno*, che fosse secondo l'ultima volontà del poeta»[116]: espressione che non lascia adito a dubbi.

Probabilmente, tra gli amici di Bellotti, la notizia della possibile nuova edizione era di dominio comune, e l'attesa era alta. In una «epistola» in versi indirizzata all'abate Giuseppe Barbieri (*Per l'edizione fatta in Firenze di versi e prose di Giuseppe Parini*), Giuseppe Bernardoni, allievo di Parini e tra i più attivi letterati e stampatori nella cultura milanese nei primi decenni dell'Ottocento, dopo aver denunciato le cattive interpretazioni suscitate dall'edizione Reina[117] sottolineava l'importanza di una corretta pubblicazione dei versi, e rimandava per questo al lavoro che Bellotti («compagno ai gran Tragédi»[118]) stava compiendo.

Nonostante la ferma volontà di riportare a giusta lezione i versi del *Giorno* – e benché sollecitato da molti: ancora agli inizi del 1852 Cesare Cantù auspicava che volesse «regalare il pubblico d'una lezione compiuta del Giorno, qual l'avrebbe esibita l'autore»[119] e un impegno comune – Bellotti non riuscì a portare a compimento il progetto di edizione. Le cause per le quali l'impresa fu abbandonata non sono da cercare nelle ragioni di salute e nelle altre motivazioni ad-

[115] Le ultime tre citazioni ivi (2r).

[116] G. A. Maggi, *Della vita e degli scritti di Felice Bellotti* cit. p. 32.

[117] «Ben, con pena il dirò, colpa del primo / Che impazïente si addentrò nel sacro / Deposto che celava i suoi segreti / Varj concetti, e, senza aver ben tutta / Delle acconce parole e de' bei modi / Prima appresa l'arguzia e l'eleganza / Gli svelava indiscreto agli occhi altrui» (Giuseppe Bernardoni, *Per l'edizione fatta in Firenze di versi e prose di Giuseppe Parini con un discorso di Giuseppe Giusti intorno alla vita e alle opere di lui. Epistola* […], Milano, Giuseppe Bernardoni di Gio., 1847, p. 11).

[118] Ivi, p. 12. Bernardoni in una nota spiegava il riferimento a Bellotti, «traduttore dal greco di Eschilo, Sofocle ed Euripide; il quale possiede gli autografi del Parini». Nell'edizione successiva dell'*Epistola*, che, ampiamente rivista e questa volta venale, venne pubblicata l'anno seguente (1848), con il titolo *Per Giuseppe Parini considerato specialmente come poeta morale e civile,* Bernardoni proponeva un'ampia bibliografia ragionata della critica pariniana, cui si accompagnavano brevi note biografiche dei critici citati. A proposito di Reina e dei suoi errori, Bernardoni scriveva: «quando Felice Bellotti avrà dato alle stampe il Poemetto della *Notte* che alla morte del Parini era rimasto inedito», sarebbe stato il pubblico a decidere quali rimproveri portare al Reina, «circa il non aver egli sempre ben intesa la mente del Poeta negli autografi stessi». Cfr. Giuseppe Bernardoni, *Per Giuseppe Parini considerato specialmente come poeta morale e civile*, Milano, Giuseppe Bernardoni di Gio., 1848, p. 83.

[119] Lettera di Cesare Cantù a Felice Bellotti, del 17 gennaio 1852, in L. sup. 122, lett. 138 (è stata pubblicata in G. Parini, *Prose II* cit., p. 762).

dotte nella risposta data a Cantù[120]. La mancata conclusione dell'edizione andrà invece cercata dentro lo stesso lavoro ecdotico, e in particolare nelle difficoltà testuali che l'editore aveva incontrato.

Il lavoro per l'allestimento della nuova pubblicazione era del resto pressoché terminato, come rivelano i fascicoli con le trascrizioni in pulito e complete (sebbene forse non considerate definitive: ma, di nuovo, occorrerà sottolineare che le incertezze riguardavano quasi solo la parte della *Notte*)[121]. Attribuite a Reina da Guido Mazzoni[122] (incaricato di ordinare le carte pariniane appena furono donate alla Biblioteca Ambrosiana), prima, e da Dante Isella, poi[123], e quindi trascurate in quanto ricondotte alla fase preparatoria dell'edizione a stampa («copie allestite dal Reina per la sua edizione»[124]), le trascrizioni erano invece di mano di Bellotti, come conferma ampiamente la grafia[125]. Le scelte ecdotiche poste alla base di queste trascrizioni erano del resto autonome da quelle di Reina, e, in vari punti nodali, molto diverse (senza contare che alcune annotazioni dell'editore, poste a fianco ai versi, prendevano le distanze dalle lezioni introdotte da Reina).

[120] Per rifiutare «il grazioso partito di accompagnarmi con Lei nella edizione del *Giorno* del Parini, ch'Ella medita di fare in Torino», Bellotti citava il cattivo stato di salute, l'impegno di revisione della stampa delle traduzioni, la marginalità del suo intervento, che sarebbe consistito solo «in un più diligente esame» dei manoscritti, «di che esce fuori quà e là qualche lezione preferibile ad alcune delle stampate; ma è sempre picciola cosa, e la cui mancanza non può menomamente scemare il pregio di una erudita e filologica illustrazione da Lei in parte già compiuta, e prossima al compimento nel resto»: lettera di Felice Bellotti a Cesare Cantù, del 18 [gennaio] 1852, in Biblioteca Ambrosiana R16 inf. ins. 2 (lett. 2).

[121] I fascicoli con le trascrizioni portano, rispettivamente, le segnature IV 18 (*Il Mattino*), IV 19 (*Il Meriggio*), IV 20 (*Il Vespro*), IV 21 (*La Notte*).

[122] Si veda Guido Mazzoni, «Sul testo» [del *Giorno*], in Giuseppe Parini, *Tutte le opere edite e inedite*, a cura di Guido Mazzoni, Firenze, Barbèra, 1925, p. 6 («I ms. *Ambros., IV, 18, 19, 20, 21*, contengono di mano del REINA, *Il Mattino di Guseppe Parini*» ecc.).

[123] Dante Isella, *Introduzione* a Giuseppe Parini, *Il Giorno*, edizione critica a cura di Dante Isella, Milano-Napoli, Ricciardi, 1969, 2 voll., poi Giuseppe Parini, *Il Giorno*, edizione critica a cura di Dante Isella, Milano-Parma, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda, 1996, 2 voll. (dal primo volume della quale si cita; qui sono numerose le pagine dedicate alla descrizione degli autografi: pp. XXXVIII-LI).

[124] Così Dante Isella, *Introduzione*, ivi, p. XXXIX.

[125] Sulle carte di Parini, la loro possibile cronologia, le questioni testuali, sono ormai numerosi i contributi che ripensano le indicazioni di Isella. Qui ci si limita a ricordare l'edizione del *Giorno* nell'Edizione nazionale delle opere di Giuseppe Parini, ricca di considerazioni filologiche e di puntuali descrizioni delle carte, ad opera di Roberto Leporatti: Giuseppe Parini, *Il giorno. Il Mattino, il Meriggio, Il Vespro, La Notte*, a cura di Roberto Leporatti, commento di Edoardo Esposito e Antonio Di Silvestro, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2020. Ci si permette di rimandare anche a Alberto Cadioli, *Protofilologia d'autore in un progetto di edizione del «Giorno»* (in *Rileggendo Parini: storia e testi. Atti delle giornate di studio 10-12 maggio 2010*, a cura di Marco Ballarini e Paolo Bartesaghi, in «Studi Ambrosiani», 2011, 2, pp. 199-211) e a Id., *Dare una cronologia alle carte del «Giorno». Una riflessione metodologica* (in «Ecdotica», 2012, 9, pp. 36-68), perché nei due saggi sono approfonditi alcuni punti che nelle pagine di questo capitolo sono poco più che accennati.

Alla grafia di Bellotti (non riconosciuta da Isella) sono da ricondurre anche i titoli presenti sulle coperte di vari quaderni (in particolare quelli con segnatura IV 5, IV 6, IV 7, che recano la riscrittura di parti del *Mattino*) e l'aggiunta, sotto il titolo di questi, dei numeri 2, 3, 4[126].

Si tratta di interessanti indicazioni su come lavorava Bellotti, che, per facilitare il procedere dell'edizione, con tutta probabilità aveva titolato e numerato, in serie sequenziale, i quaderni degli autografi del *Mattino,* che, dello stesso colore grigio-azzurro, anche se non perfettamente dello stesso formato, potevano essere tra loro confusi; la successione dei testimoni che ne derivava, poteva poi essere ripresa nella segnalazione delle lezioni varianti[127]. Il testo di riferimento, tuttavia, era offerto da altri due quaderni del *Mattino* (IV, 3 e 4), che riportavano il poemetto riscritto e completo: su questi non c'era bisogno della numerazione dell'editore, in primo luogo perché i due quaderni portavano rispettivamente i numeri 1 e 2 di mano dello stesso Parini, e in secondo luogo perché non erano confondibili con gli altri, avendo la coperta rosso vinaceo. Da questi sarebbe stato dunque ripreso il testo del *Mattino* da pubblicare, e dagli altri sarebbero state tratte le lezioni che se ne discostavano[128].

A Bellotti, per altro, non interessava documentare la successione cronologica dei testimoni per tracciare un percorso diacronico di correzioni (esigenza estranea all'orizzonte della filologia del suo tempo), quanto dare un testo corretto secondo l'ultima redazione voluta da Parini.

I problemi posti dai quaderni del *Mattino* non si ponevano per i testimoni con i versi del *Meriggio*: due soli quaderni, uno séguito dell'altro, con il testo completo[129] e con i titoli di mano dello stesso poeta, scritti sul recto della prima

[126] Il numero 1, non segnato, dovrebbe riferirsi al foglio sciolto con i primi 50 versi, ora IV 7 bis.

[127] Non è questo il luogo per un approfondimento delle questioni che riguardano i testimoni autografi del Parini, e tuttavia, sempre in rapporto a quanto si sta dicendo, andrà segnalato che sulla coperta del quaderno con la segnatura IV 5 si legge, di mano di Parini, il numero «1», poi corretto in «2». Non fu Reina a correggerlo, come vorrebbe Isella che scrive: «Il titolo sulla copertina, *Mattino* | *2*. (ricalcato su un precedente *1*) non è di mano del Parini, ma del Reina (il numero corrisponde infatti all'ordine da lui stabilito)» (ivi, p. XLI); fu invece Bellotti, intento a fissare la numerazione dei quaderni dei quali si stava servendo per l'edizione.

[128] Bellotti aveva anche trascritto, in un bifolio sciolto, tutte le postille appuntate da Parini sugli esemplari a stampa dei primi due poemetti (in Biblioteca Ambrosiana alla segnatura S.P. armadio n. 6 /3 IV, 22): la precisione e la completezza permettono di ipotizzare che forse l'elenco sarebbe stato proposto autonomamente nella nuova edizione, per dar conto delle riletture pariniane a poca distanza dalla stampa, senza che le sue varianti venissero distribuite nell'apparato. Sulla natura e i contenuti del bifolio in rapporto alle postille di Parini si veda Giovanni Biancardi, *I postillati ambrosiani del primo* Mattino *e del* Mezzogiorno, in *Rileggendo Parini: storia e testi* cit., pp. 213-26; la sua descrizione anche in Giuseppe Parini, *Il Mattino (1763) Il Mezzogiorno (1765),* a cura di Giovanni Biancardi, introduzione di Edoardo Esposito, commento di Stefano Ballerio, Edizione Nazionale delle Opere di Giuseppe Parini, Pisa- Roma, Fabrizio Serra editore, 2013, p. 35. Anche questo foglio è stato attribuito da Mazzoni a Reina (si veda G. Mazzoni, «Sul testo» cit., p. 6).

[129] Si tratta dei quaderni IV 8 e IV 9.

carta del quaderno (mentre il titolo sulla coperta, in questo caso, è da attribuirsi, come avevano già indicato Mazzoni e Isella, a Francesco Reina). Non poneva particolari problemi nemmeno il quaderno con *Il Vespro* – trascritto «secondo l'unico manoscritto» (IV 10), come era precisato dall'editore sulla prima carta – che tuttavia era incompleto. In autonomia rispetto a Reina, Bellotti, dopo l'interruzione del verso 349, annotava:

> Qui ha fine l'unico testo del Vespro scritto in un libretto. I versi che seguono, sono in due carte, pure autografe, ma separate da quello. Ad empiere questa lacuna pare che l'autore intendesse d'inserire col necessario appicco il pezzo del Mezzogiorno che nel testo pubblicato nel 1765 comincia dal verso Già di cocchi frequente il Corso splende fino a quello: Rallegra or tu la moribonda luce.

Se Reina, dopo una riga di punti, e senza alcuna ulteriore indicazione, aveva fatto seguire i versi conclusivi del *Mezzogiorno* (vv. 1220-376), espunti da Parini nella riscrittura intitolata *Il Meriggio*, Bellotti, rifiutando questa soluzione (ma tuttavia segnalandola), preferiva trascrivere un blocco di versi presenti su una carta autografa e autonoma (IV 10 bis). Questa porzione di testo era considerata (e lo sarebbe stata fino ad anni recenti) una redazione della parte finale del *Mezzogiorno* successiva alla stampa[130], da spostare nel *Vespro*. Bellotti tuttavia, come la citazione sopra riportata rivela, si muoveva con molta cautela, distinguendo con evidenza l'ultimo verso del sicuro testimone da un possibile, ma non sicuro, seguito. Anche in questa cautela andrà individuata quella sensibilità filologica che gli editori precedenti del Parini non avevano mostrato, e che non avrebbero mostrato molti editori successivi.

La scelta più difficile riguardava i versi della *Notte*, per l'alto numero di testimoni autografi molto diversi tra loro per consistenza, per struttura materiale, per tipologia di testi[131]. Bellotti, ancora una volta, si poneva il problema della volontà dell'autore, cercandola in prima istanza nei testimoni più ampi, sebbene anch'essi incompleti (uno finendo al verso 527, l'altro al verso 673)[132]. Sulla prima carta della trascrizione si legge, infatti, «secondo i due manoscritti in fogli sciolti», cioè i due manoscritti autografi che recavano il più alto numero di versi. Il primo manoscritto, un'evidente copia in pulito, recava il titolo di mano del Parini (come autografi erano i titoli dei testimoni privilegiati da Bellotti per i testi del *Mattino*, del *Meriggio*, del *Vespro*); il secondo offriva il numero di versi più alto di qualsiasi altro insieme di carte.

[130] Dante Isella ha invece sostenuto che quei versi siano da ricondurre a un periodo precedente la stampa, definendoli «i soli testimoni giunti sino a noi del lavoro del Parini intorno al testo del *Giorno*» (Dante Isella, *Poscritta pariniana*, in Id., *Le carte mescolate. Esperienze di filologia d'autore*, Padova, Liviana Editrice, 1987, p. 155, poi Id., *Le carte mescolate vecchie e nuove*, a cura di Silvia Isella Brusamolino, Einaudi, Torino, 2009, senza modifiche per la parte che qui interessa).

[131] La segnatura dei testimoni della *Notte* va da IV 11 a IV 17.

[132] Si tratta dei testimoni che portano la segnatura IV 16 e IV 17.

L'incompletezza dei testimoni della *Notte* imponeva anche a Bellotti di decidere come concludere il poemetto. Reina aveva trascritto versi a suo arbitrio da un quaderno di materiali vari (IV 12), ma Bellotti, che inizialmente sembrava volerne riproporre le scelte, non diede corso alla trascrizione. Forse fu proprio a questo punto, davanti alla difficile scelta ecdotica, che insorsero, con tutta probabilità, difficoltà e dubbi.

Lo si può vedere, per esempio, da una nota «filologica» (secondo la consuetudine richiamata con «a» tra parentesi) che, all'altezza del verso 455 della trascrizione, precisava: «Il seguente passo, che nell'ediz. del sig. Reina è inserito dopo questo verso, non leggesi in alcuno de' mss. della Notte, ma in un libretto autografo di pensieri e di frammenti relativi al Vespro e alla Notte, dove pure si leggono gli altri versi che si danno in seguito». Queste parole di Bellotti, ancora una volta attento alla correttezza filologica, rappresentano la sua ultima annotazione, e i versi aggiunti come conclusione sembrano solo trascritti dal primo volume delle *Opere,* forse in attesa di una riflessione più approfondita. Al loro fianco non compare infatti alcuna di quelle osservazioni, a volte brevi ma sempre di sicura consapevolezza filologica, che avevano caratterizzato la trascrizione delle parti precedenti.

Forse un'idea di come procedere era stata presa, e se ne doveva dare la spiegazione in una nota, richiamata di nuovo con «(a)», sia nel testo sia nella colonna delle varianti e delle note: ma il testo della nota non venne inserito, e quel richiamo in sospeso diventa ora, simbolicamente, la spia della crisi dell'editore e il segnale dell'abbandono dell'impresa.

E tuttavia, sul piano ecdotico, una decisione di assoluto rilievo era già stata presa, da Bellotti, e riguardava una più generale scelta testuale, ed è su questa che occorre puntare l'attenzione. A differenza di Reina, e di tutti gli editori del *Giorno*, sia nel corso dell'Ottocento sia nella prima metà del Novecento, Bellotti, avendo giudicato come «ultima volontà del poeta» la riscrittura dei versi affidata ai quaderni con la copertina rossa violacea (che portavano i numeri 1 e 2 scritti da Parini), aveva imboccato senza incertezze la strada che escludeva l'improprio accorpamento delle stampe del 1763 (*Il Mattino*) e del 1765 (*Il Mezzogiorno*) con i manoscritti, inediti e incompiuti, del *Vespro* e della *Notte*. La soluzione di pubblicare solo i versi riscritti e affidati ai quaderni, separandoli dalle stampe, anticipava di oltre un secolo le considerazioni in base alle quali Dante Isella, compiendo la stessa scelta, ha rinnovato, con l'edizione del *Giorno* del 1969 (poi riproposta, ampiamente aggiornata, nel 1996), l'ecdotica e gli studi dei versi di Parini[133].

[133] La necessità di una separazione di stampe e manoscritti era stata proposta, prima di Isella, anche in Egidio Bellorini, *Intorno al testo del «Giorno»* (in «Atti del R. Istituto di scienze, lettere ed arti di Venezia», t. LXXIV, p. II, 1914-1915) e in Id., *Intorno al testo del «Mattino». Nuovi appunti* (in «Atti del R. Istituto di scienze, lettere ed arti di Venezia», t. LXXV, p. II, 1915-1916). Lo studioso aveva poi seguito questo criterio curando la pubblicazione di Giuseppe Parini, *Poesie. I. Poesie di Ripano Eupilino, Il Giorno e Le Odi* per la collezione degli Scrittori d'Italia (Bari, Laterza, 1929): e tuttavia, pur distinguendo tra «La prima forma del

L'edizione di Bellotti avrebbe dunque proposto *Il Giorno* con una impostazione del tutto nuova rispetto a quella corrente a metà Ottocento, e un testo innovativo, in quanto trascritto (con poche sviste, se si considerano le sue carte) da un autografo successivo alle stampe, risultato della revisione del testo che aveva comunque modificato l'impianto complessivo dell'opera. L'abbandono del progetto non ne riduce l'importanza, e non nasconde l'obiettivo dell'editore di dare un'edizione secondo quanto «piacesse all'autore».

La posizione di Bellotti sintetizzava e consolidava una riflessione avviata a Milano nel primo decennio del secolo e sviluppatasi nel corso dei decenni successivi. Una riflessione che aveva legato filologia degli scrittori antichi e filologia degli scrittori italiani, e che aveva introdotto uno sguardo nuovo sui testi nati e pubblicati nell'età della stampa e sui criteri necessari alle loro edizioni.

I suggerimenti per nuove prassi ecdotiche, tuttavia, nella maggior parte dei casi, rimasero confinati in scritti dimenticati, quando non lasciati inediti, e non favorirono, compiuta la stagione di chi li aveva espressi, ulteriori innovative edizioni. Quegli stessi suggerimenti, e le riflessioni che li avevano dettati, sarebbero tornati molto dopo, per altre vie e con altri protagonisti, e solo nel corso del Novecento sarebbero entrati nella più comune e diffusa prassi di pubblicazione dei testi classici della letteratura italiana. La nuova stagione di studi, tuttavia, fa parte di un'altra storia, che non può essere raccontata qui.

Giorno», cioè le stampe, e la seconda dei manoscritti, «*Il Giorno*, secondo l'ultima redazione», aveva eliminato dal *Mezzogiorno* gli ultimi 182 versi, solo più tardi cassati dal Parini, nella successiva redazione del *Meriggio*.

OSSERVAZIONI

DELLA

LINGUA ITALIANA

RACCOLTE

DAL CINONIO

ILLUSTRATE ED ACCRESCIUTE

DAL CAVALIERE

LUIGI LAMBERTI.

VOLUME PRIMO.

MILANO

La Società Tipografia de' CLASSICI ITALIANI,
contrada di s. Margherita, N.° 1118.
ANNO 1809.

Frontespizio del volume *Osservazioni della lingua italiana* (Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani, 1809), che reca un errore nella marca tipografica. Collezione privata.

Indice dei nomi

Abamonti, Giuseppe 33 e n., 35
Abardo, Rudy 91n.
Accame Bobbio, Aurelia 76n., 77n.
Acerbi, Giuseppe 39, 235
Agazzi, Nicoletta 208
Agnelli, Pietro 39
Alamanni, Luigi 35, 48, 142
Albergoni, Gianluca 16n., 32n., 36n.
Albertoni, Ettore A. 29n., 32n., 33n., 35n., 36n.
Albizzi, Franceschino 197n.
Alfieri, Vittorio 119, 176, 177, 180n., 207n., 236
Alfonzetti, Beatrice 221n.
Algarotti, Francesco 183
Alighieri, Dante, 17, 31n., 35, 63 e n., 73-79, 81-100, 132, 134, 175, 184, 195, 196
Alimento, Antonella 75n.
Ambrosini, Riccardo 112n.
Ambrosoli, Francesco 244 e n., 248 e n., 249 e n., 250, 252n.
Amelonghi, Girolamo 212
Amoretti, Carlo 25, 32n., 35 e n.
Anacreonte 105n.
Angelio, Sidicino (Lanfredi, Angelo) 90.
Angeloni, Luigi 116
Andrés, Juan 22 e n.
Antonio de' Pazzi 133
Apollodoro 128
Apollonio Rodio 104n., 232n.
Arbuthnot, John 125n.
Arduini, Paolo 24n.
Argelati, Francesco 22, 55
Ariosto, Ludovico 35, 37, 71-72, 96n., 129-130, 132, 134, 144-150, 152-153, 171, 184, 186, 197
Aristotile (Aristotele) 104
Audano, Sergio 24n.
Audifredi, Giovanni Battista 217 e n.
Augusto (Gaius Iulius Caesar Octavianus Augustus) 198n.
Aureggi, Luigi 239n.
Auvray, Lucien 172n., 173n.
Avalle, D'Arco Silvio S. 151n.
Azeglio, Massimo d' 252n.

Bagnoli, Pietro 152
Baldassarri, Guido 209n.
Ballarini, Marco 11, 21n., 22n., 23n., 90n., 255n.

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)
Alberto Cadioli, *«La sana critica». Pubblicare i classici italiani nella Milano di primo Ottocento*, © 2021 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-565X (online), ISBN 978-88-5518-360-4 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-360-4

Ballerio, Stefano 66n., 256n.
Bandinelli, Baccio 133n.
Bandini, Angelo Maria 135, 160n.
Baragetti, Stefania. 29n., 35n., 37n., 39n.
Barbarigo, Lodovico 162
Barbarisi, Gennaro 16n., 30n., 65n., 102n., 173n., 199n., 233n., 235n.
Barberini, Antonio 58n.
Barbero, Gigliola 94n.
Barbi, Michele 76 e n., 77 e n., 90n., 220 e n., 224
Barbieri, Edoardo Roberto 168n.
Barbieri, Giuseppe 254
Bardi, Girolamo de' 129 e n.
Baretta, Giuseppe 19n.
Baretta Griffini, Grazia Maria 38n.
Barisoni, Albertino 57, 58
Baroni Cavalcabò, Clemente 15n.
Baronio, Cesare 64
Barotti, Giovanni Andrea 56-59
Bartesaghi, Paolo 23n., 29n., 30n., 38n., 173n., 255n.
Baruffaldi, Girolamo 129, 143n.
Batteux, Charles 123n.
Battistini, Andrea 155 e n.
Battistini, Lorenzo 209n.
Beauharnais, Eugenio di 37n., 107n.
Beccaria, Cesare 118n.
Belgioioso, Alberico 17.
Bellati, Francesco 18 e n.
Bellini, Giuseppe 159n.
Bellorini, Egidio 258n.
Bellotti, Cristoforo 232
Bellotti, Felice 104 e n., 105 e n., 119, 120n., 121, 182, 195n., 199, 231-259
Bembo, Pietro 161, 162
Benedetto, Giovanni 103n.
Benedetti, Platone de' 217
Benincasa, Bartolomeo 114n., 237 e n.
Bentivoglio, Carlo 69n.
Bentivoglio, Francesco 24n.
Bentley, Richard 120, 125, 235
Berchet, Giovanni 232n., 233 e n., 238n., 239
Berengo, Marino 16n., 29n., 36-40, 44 e n., 66n., 142 e n., 148 e n., 174n.
Bernardoni, Giuseppe 35 e n., 254 e n.
Bertoldi, Alfonso. 14, 144n., 239n., 240n.
Bertolo, Fabio Massimo 36n.
Betti Comiti, Zaccaria 79
Bettoni, Giovanni 251
Bettoni, Nicolò (Niccolò) 39, 41 e n., 42n., 99 e n., 118, 251, 252n.
Biagioli, Giosafatte 166, 167 e n.
Biamonti, Giuseppe 69n., 116n.
Biancardi, Giovanni 39 e n., 40 e n., 41n., 64n., 66n., 69n., 70n., 184n., 195n., 199n., 200n., 201n., 202n., 256n.
Bianchi, Giulio Cesare 232n.
Bianchi, Viola 232n., 240n., 244n.
Bianchini, Giuseppe 48
Biscioni, Antonio Maria 87n.
Bizzocchi, Roberto 182 e n., 198 e n., 236n.
Boccaccio, Giovanni 31n., 35, 49 e n., 94, 95, 97 e n., 129, 132, 135, 157, 158, 218-220, 228
Bodoni, Giambattista 37n., 41 e n., 81n., 82, 102n., 106, 107 e n., 138n., 142, 156, 185, 192 e n., 193, 221 e n., 222, 224
Boiardo, Matteo Maria 129, 132n., 133
Boissonade, Jean-François 108n.
Bolelli, Cristina 38n., 39n., 174n., 175n., 176n., 182 e n., 183n.
Bonsi, Claudia 116n., 138n.
Borghini, Alberto 24n.
Borsa, Giovanni Angelo 29
Borsini, Lorenzo 115n.
Bossi, Giuseppe 17, 62, 63 e n., 64 e n., 93, 94 e n., 95 e n., 96 e n., 97, 98, 116, 137n., 233 e n.
Bossi, Luigi 17, 22n., 124n.
Bottari, Giovanni, 45, 46, 47, 191
Braida, Lodovica 24n., 75n., 66
Brambilla, Elena 16n.
Brambilla, Simona 24n., 90n., 98n., 135n.
Braschi Onesti, Luigi 20n.
Breme, Ludovico di 234 e n., 238 e n., 239
Brigatti, Virna 12, 29n., 176n.
Brugiotti, Giovanni Battista 58n.
Brunck, Richard François Philippe 105n., 234, 237
Bruni, Arnaldo 118n., 235n.
Bruno, Silvia 87n.
Bugatti, Gaetano 141n.
Buommattei, Benedetto 31
Bure, Guillaume-François de 26

Butturini, Mattia 102n., 103-105, 231n., 234 e n.
Buzzi, Franco 21n., 22n., 23n.
Byron, George Gordon 238

Cadioli, Alberto 24n., 29n., 38n., 40n., 41n., 52n., 67n., 90n., 96n., 105n., 168n., 195n., 232n., 242n., 245n., 255n.
Callegari, Marco 37n., 41n., 97n.
Calvi, Jacopo Alessandro 115n.
Camões, Luis Vaz de 232n.
Camporesi, Piero 238n.
Cancro, Teresa 221n.
Canepa, Fernanda 207n.
Canova, Andrea 24n.
Canova, Antonio 63n.
Cantù, Cesare 254 e n., 255 e n.
Capitani, Liana 232n.
Capodistria, Giovanni 105n.
Cappelletti, Cristina 221n.
Capra, Carlo 16n.
Caputo, Vincenzo 209n.
Caranenti, Luigi 134n.
Cardini, Roberto 29n., 30n., 33, 34n., 103n., 106n.
Carducci, Giosue 253
Carli, Giacomo 17
Carli, Niccolò 198
Carli, Plinio 117n.
Carmeli, Michelangelo 245 e n., 246
Caro, Annibale 23, 118n., 142, 143, 200 e n.
Carpani, Giovanni Palamede 21 e n., 34, 35, 59,60 e n., 61 e n., 62 e n., 142, 174
Caruso, Carlo 103n.
Cassanelli, Roberto 18n.
Castello, Bernardo 56
Castiglione, Baldassarre 35, 50
Castiglioni, Giovanni Battista 19
Castiglioni, Luigi 116n.
Cattaneo, Gaetano 234n.
Catucci, Marco 115n.
Cavaletti, Paolo 39
Cavedoni, Celestino 188 e n., 189
Cellini, Benvenuto 35, 60, 52, 53
Cerretti, Luigi 179n.
Cesari, Antonio 112, 219 e n., 199
Cesarotti, Melchiorre 105n., 110 e n., 127 e n., 195n.
Chiancone, Claudio 106n., 113n., 158n., 159 e n.
Chini, Rita 115n., 116n.
Chiodo, Domenico 115n.
Ciardi, Roberto Paolo 64n.
Ciceri, Lorenzo 231n.
Cicerone (Marcus Tullius Cicero) 24n., 106n., 198n., 242
Cighera, Pietro 25 e n.
Cinonio (Mambelli Marcantonio) 25, 31, 71, 112, 242, 243
Clarke, Samuel 111n.
Cocchi, Antonio 59, 181, 183,
Colomb de Batines, Paul 73n., 95 e n., 97n.
Colombo, Angelo 86n., 99n., 102n., 116n., 175n., 195n.
Colombo, Davide 78 n., 80n., 83n., 84n., 86n.
Colombo, Michele 207-229
Colonnetti, Mauro 252n.
Colussi, Davide 221n.
Comino, Giuseppe 50, 75 e n., 87n., 156n.
Compagnoni, Giuseppe 115n.
Condillac, Étienne Bonnot de 104
Confalonieri, Federico 238n.
Consoli, Domenico 83n.
Contarini Mosconi, Elisabetta 106n.
Contarini, Francesco 115n.
Contini, Gianfranco. 165n., 188 e n., 200n.
Coray, Adamantios 118 e n.
Cordonnier, Hyacinthe (Thémiseul de Saint Hyacinthe) 125n.
Corippo, Cresconio Flavio 24 e n.
Corniani, Giambattista 48 e n.
Corti, Maria 114n., 116 e n., 220n.
Courier, Paul-Louis 106n., 122 e n.
Crescimbeni, Giovan Mario 30 e n.
Cristiano, Flavia 17n., 18n., 148n.
Cunich, Raimondo 20, 101n.
Custodi, Pietro 17, 19, 28, 67, 172n.

Da Ponte, Lorenzo 208n.
Da Pozzo, Giovanni 103n.
Dal Rio, Pietro 218n., 228n.
Damm, Christian Tobias 111n.
Dandolo, Vincenzo 103n., 237n.
Danelon, Fabio 41n.
Dardi, Andrea 112n., 116n., 138n., 199n., 233n.

Davanzati, Bernardo 54, 55
De Blasi, Margherita 209n.
De Capitani, Giovanni Battista 240n.
De Cesare, Raffaele 122n.
De Lollis, Cesare 200n.
Denina, Carlo 180n.
De Martino, Anna Maria 135n.
De Martino, Domenico 74n.
De Pasquale, Andrea 206n., 207 e n.
De Rossetti, Domenico 241n
Debenedetti, Santorre 150n.
Del Bene, Bartolomeo 133 e n.
Del Furia, Francesco 122 e n.
Del Vento, Christian 15n., 22n., 68n., 208n.
De Tipaldo, Emilio 144n., 105, 210
D'Intino, Franco 139n.
Di Iasio, Valeria 209n., 221n.
Di Silvestro, Antonio 255n.
Diogene Laerzio 126
Dionisi, Giovanni-Iacopo 78n., 81 e n., 82 e n., 118, 156
Dionisotti, Carlo 35, 36n., 75n., 143, 144 e n., 150 e n.
Dolce, Ludovico 131
Donato, Maria Pia 114n.
Dorigatti, Marco 150n.

Ernesti, Johann August 120, 121, 235
Erodoto 124 e n.
Eschilo 104n., 231, 232 e n., 234n., 238 e n., 240, 239n., 240, 241, 243, 245, 249, 254n.
Esposito, Edoardo 65n., 66n., 255n., 256n.
Estienne, Henri (Stefano) 111n.
Euripide 105, 231n., 232, 234, 236n., 240, 241, 242n,. 243n., 244, 245 e n., 246, 250, 254
Eustazio 110, 111n., 121
Eustazio Dicearche (Di Costanzo, Giuseppe) 90

Fabroni, Angelo 62
Fagioli Vercellone, Guido 81n.
Fahy, Conor 148 e n.
Fantini, Gabriele 75n.
Faraoni, Sara 26n., 34n.
Farsetti, Tommaso Giuseppe 206n.
Fazio degli Uberti 40, 129, 135 e n., 203
Fea, Carlo 125
Federici, Fortunato 75n.
Fedro 76
Fenucci, Fulvio 36n.
Fera, Vincenzo 12n.
Ferorelli, Nicola 33n.
Ferrarini, Edoardo 75n.
Ferrario, Giulio 17n., 21, 25-35, 86 e n., 41, 44, 48, 49 e n., 50n., 51, 52n., 87, 88, 91, 92, 112 e n., 142, 143, 174
Ferreri, Luigi 110n.
Ferroni, Giovanni 209n.
Fiasco, Antonio Biagio 218n.
Folena, Gianfranco 77 e n.
Forteguerri, Niccolò 62 e n., 129, 137n.
Foscolo, Ugo 10, 20n., 21 e n., 41, 67 e n., 85n., 95, 102-105, 113 e n., 115n., 117n., 127, 235 e n.
Frassineti, Luca 118n.
Frasso, Giuseppe 12, 18n., 23n., 24 e n., 29n., 90n., 94n., 175n.
Frati, Carlo 17n.
Frescobaldi, Matteo 169n.
Frosini, Giovanna 12n.
Fusi, Francesco 29n., 36, 38, 174n.

Galasso, Giuseppe 22n.
Gamba, Bartolomeo 36n., 40, 172, 210 e n., 211 e n., 212 e n.
Gambarin, Giovanni 20n.
Ganda, Arnaldo 37n., 83n.
Garatoni, Gaspare 106n.
Garioni, Ettore 246n.
Gaspari, Gianmarco 18n., 19n.
Gazzera, Costanzo 207n.
Gelli, Giovan Battista 34, 35, 51, 52, 70, 172, 180
Germani, Francesco 66, 67 e n., 68, 102
Gervasoni, Gianni 23n.
Gessner, Salomon 48n.
Gherardini, Giovanni 40, 141n., 176, 181n., 182-195, 196, 197, 201, 202, 225, 233n., 239n., 240 e n., 241 e n., 242 e n., 243 e n.
Gianotti, Gian Franco 236n.
Gibelli, Gaetano 209n.
Gigli Marchetti, Ada 37n.
Ginguené, Pierre-Louis 70n., 171n., 173 e n., 179

Gioia, Melchiorre 146n.
Giola, Marco 168n.
Girolamo (San) 76, 77n.
Gironi, Robustiano 21, 30n., 32 e n., 33, 34, 35 e n., 36, 41, 44 e n., 48, 51, 53-56, 59 e n., 62, 64 e n., 85, 112 e n., 114n., 116, 130n., 137n., 138n., 142, 143n., 174, 181 e n., 184n., 187n.
Medici, Giuliano de' 129
Giuseppe II (Giuseppe Benedetto Augusto d'Asburgo Lorena, imperatore del Sacro Romano Impero) 26n.
Giusti, Innocenzo Domenico 25n., 29 e n., 31n., 32 e n., 34n., 49n.
Goldoni, Carlo 175, 176, 183
Gonzaga, Scipione 225, 226 e n.
Gonzaga, Vespasiano 120
Grassi, Giuseppe 238n.
Greatti, Giuseppe 19, 20 e n.
Grignani, Lodovico 162
Grimaldi, Emma 218n.
Grossi, Paolo 171n.
Grosso, Stefano 244n., 249 e n.
Guarini, Giovanni Battista 15n.
Guazzo, Marco 152, 153
Guerci, Gabriella 18n.
Guicciardini, Francesco 35, 50

Haym, Nicola Francesco 206n.
Hermann, Gottfried 111n.
Heyne, Christian Gottlob 103n., 105, 108, 109, 111 e n., 128, 234
Hobhouse, John Cam 238
Hoogeveen, Hendrik 111n.

Infelise, Mario 16n., 37n.
Invernizzi, Simone 83n., 84n., 85n.
Isella Brusamolino, Silvia 257n.
Isella, Dante 69n., 151n., 255 e n., 256 e n., 257 e n., 258 e n.
Isocrate 118 e n., 119n.
Italia, Paola 12n., 200n.
Jacopo della Lana 90
Köppen, Johann Heinrich Justus 111 e n.
La Salvia, Sergio 244n., 245n., 246 e n., 249n.
Labus, Giovanni 26n., 35n., 137n.
Lamberti, Jacopo 20
Lamberti, Luigi 20 e n., 21, 23, 34, 35, 71, 95, 96 e n., 101, 102, 105-131, 133, 134, 137, 138 e n., 141, 142, 143 e n., 144, 151, 174, 175, 197, 235, 237 e n., 243, 244, 251
Lampato, Francesco 244n., 246, 249 e n.
Lampato, Paolo 249 e n.
Lampredi, Urbano 113 e n., 114n., 115n., 116 e n., 118, 119, 120, 128, 129, 130n., 152
Landi, Patrizia 14, 38n.
Lanza, Antonio 77
Lanza, Diego 111n.
Lanzi, Luigi 195n.
Lasagni, Roberto 37n.
Ledda, Alessandro 17n.
Lehnus, Luigi 102n., 110n.
Leonardo da Vinci 25n., 31, 35, 63 e n.
Leopardi, Giacomo 14, 24n., 37, 38 e n., 40 e n., 138, 139n., 167-169, 198
Liberti, Giuseppe Andrea 209n.
Lippi, Lorenzo 87
Litta Visconti Arese, Antonio 17
Litta Visconti Arese, Pompeo 17n., 26 e n.
Lo Conte, Francesco. 24n.
Locke, John 104
Lombardi, Baldassarre 82-86, 88, 89, 90 e n., 91, 92, 94, 97 e n., 184
Lombardi, Maria Maddalena 200n.
Longo, Alfonso 19 e n.
Longo Sofista 122

Mabil, Luigi 158
Machiavelli, Niccolò 34 e n., 51
Maffei, Antonio 180
Maffei, Scipione 75, 78n., 176 e n., 178n., 179, 180, 182
Magalotti, Lorenzo 23 e n.
Maggi, Giovanni Antonio 24n., 40 e n., 98, 142 n., 176, 182, 184 e n., 191, 195-204, 236 e n., 238n., 239 e n., 241 e n., 242 e n., 243n., 248 e n., 254 e n.
Mai, Angelo 22-23, 25n., 138
Malato, Enrico 83n., 91n.
Mannelli, Francesco d'Amaretto 49, 219, 220
Mantovani, Gilda P. 20n.
Manuzio, Aldo 165
Manzoni, Alessandro 64n., 241

Mara, Silvio 64n.
Maraschio, Nicoletta 74n.
Marchi, Gian Paolo 75n.
Mari, Michele 239n.
Marri, Fabio 22n.
Marsand, Antonio 153-169, 184, 194, 197, 220, 253
Marsilio Umbro Forsempronese 162, 165
Martello, Pier Iacopo 177n.
Martinelli Tempesta, Stefano 119n.
Martino de Septem Arboribus 162
Marziale (Marcus Valerius Martialis) 183n.
Mascilli Migliorini, Luigi 37n.
Mazzoni, Francesco 90n.
Mazzoni, Guido 255 e n., 256n., 257
Mazzoni, Luca 75n., 76n., 77n., 81n.-82n., 157n., 175n.
Mazzucchelli, Pietro 23-24, 28, 98, 189n.
Mazzucchi, Andrea 83n., 91n.
Mazzuchelli, Giammaria 28n., 44 e n., 133n.
Mecca, Angelo Eugenio 95n.
Melzi d'Eril, Francesco 29n., 32 e n., 34, 48, 102n.
Melzi, Gaetano 17, 18 e n., 19n., 28, 93, 148 e n., 151, 241 e n.
Mengaldo, Pier Vincenzo 132n.
Merli, Giuseppe 29, 34n.
Metastasio, Pietro (Pietro Trapassi) 178-180
Micali, Giuseppe 116n.
Minucci, Paolo 87n.
Molini, Giuseppe 152 e n., 153n., 167, 184 e n., 188n., 210, 218n., 220-227
Montagnani, Cristina 132n.
Montanari, Giuseppe Ignazio 106n.
Montani, Giuseppe 115n., 148n., 250 e n.
Monti, Costanza 100n., 135n.
Monti, Vincenzo 10, 14, 18n.,19 e n., 20, 24n., 32, 33, 34, 35 e n., 40, 67, 86n., 98, 99 e n., 100 e n.101n., 102n., 104 e n., 105n., 110, 113 e n., 114 e n.116 e n., 117n., 118 e n., 119 e n., 129, 134n., 135n., 137, 138 e n., 144, 158 e n., 175 e n., 182, 191, 192, 194, 195 e n., 196-197, 198, 199 e n., 200 e n., 202, 203, 204, 205, 209, 220n., 233 e n., 234, 235, 237, 238n., 239 e n., 240 e n., 241 e n., 251n.
Montuori, David 165n.
Morali, Ottavio 21, 34, 35, 48, 95, 96, 102 e n., 105, 108 e n., 110, 119, 141-153, 157, 160163, 164, 171, 174, 182, 184 e n., 220, 231n., 234, 238 e n., 253
Morel, Joseph-Benoît 78 e n.
Morelli, Jacopo 106n., 123, 133, 157n., 160n., 206n., 207n., 210
Morgana, Silvia 30n., 242n.
Moschini, Giannantonio 159n.
Mosconi, Clarina 239n.
Moutier, Ignazio 55n.
Mozzi, Luigi 141n.
Mura, Guido 19n.
Muratori, Ludovico Antonio 22n., 48, 53-55, 64, 153-157, 176, 177, 180n., 195n.
Mussi, Luigi 37 e n., 64-65, 93-102, 172 e n., 213, 235, 236
Mustoxidi, Andrea 105 e n., 118 e n., 119n., 139, 144 e n., 234 e n., 236n., 241n., 248n., 249, 250n.
Mutterle, Anco Marzio 234n.

Nannucci, Vincenzo 130 e n.
Naselli, Carmelina 166 e n.
Necchi, Rosa 37n.
Nenci, Chiara 94n.
Nibia Martino Paolo (detto Nidobeato) 83-92, 94
Niccolini, Giovanni Battista 238n.
Nocita, Teresa 73n.
Nolhac, Pierre de 161n.
Nutini, Stefano 26n., 34n.
Nuvoli, Giuliana 63n.

Oltrocchi, Baldassarre 25 e n.
Omero 104, 106n., 108, 110, 111, 118n., 120, 121, 127 e n., 143, 234
Orazio (Quintus Horatius Flaccus) 76, 123, 125, 198n., 252n.
Osanna, Francesco 185, 223-227
Ovidio (Publius Ovidius Naso) 15n., 196

Paduano, Guido 24n.
Paganino, Giuseppe 210n., 213, 227 e n.
Pagello, Sebastiano 167n.
Paitoni, Jacopo Maria 206-207

Palazzolo, Maria Iolanda 37n.
Palomba, Pamela 209n.
Panarella, Valentina 209n.
Panizzi, Antonio 144, 148 e n., 152 e n.
Papadopoli, Antonio 233n.
Paradisi, Giovanni 96n., 113n.
Parente, Fausto 188n.
Parini, Giuseppe 20, 21, 30 e n., 31 e n., 32, 65-70, 72, 87, 101n., 171 e n., 172 e n., 173 e n., 178, 179 e n., 180n., 182, 232n., 233n., 251-259
Parisotti, Giovanni Battista 156n.
Pasquini, Emilio 168n., 169n.
Pedretti, Paolo 94n.
Pellegrini, Paolo 75n.
Perazzini, Bartolomeo 75-82, 85 e n., 93, 156-157
Percacino, Grazioso 228
Perna, Ciro 73n.
Pernicone, Vincenzo 134n.
Persio (Aulus Persius Flaccus) 67, 239n.
Perticari, Giulio 40, 98, 100, 134-137, 138, 182, 196 e n., 203
Petrarca, Francesco 35, 40, 48, 132, 153-155, 157, 158-169
Petrella, Giancarlo 18n.
Petrocchi, Giorgio 89n., 91n., 95n.
Peyròn, Amedeo 235 e n., 236n.
Pezzana, Angelo 208n., 209 e n., 218n., 221, n., 224
Pezzana, Giuseppe 178
Pezzi, Francesco 113, 114 e n., 116
Pezzoli, Giuseppe 17
Piccini, Daniele 168n.
Pieri, Mario 105 e n., 117n., 124n., 138n., 158 e n., 165 e n., 166n.-167n., 236n.
Pietro di Dante 90n.
Pietrobon, Ester 209n., 221n.
Pindemonte, Ippolito 105n., 106 e n., 235 e n., 236n.
Pinto, Pasquale Massimo 118n, 119n., 235n.
Piola, Gabrio 176
Pirotta, Giovanni 38 e n., 39, 146 e n., 151
Plinio il Giovane (Plinio Caecilius Secundus) 196
Poggi, Giunio Giuseppe, 109n., 172
Poggiali, Gaetano 45-47, 49 e n., 133n., 147, 219
Poignault, Rémi 103n.
Poliziano, Angelo 40, 51, 130, 131, 196, 198, 202 e n., 217
Poma, Luigi 226n.
Ponchiroli, Daniele 165n.
Pontone, Marzia 94n., 98n.
Pope, Alexander 110, 125n.
Porson, Richard 111n.
Porta, Carlo 63n., 233 e n.
Porta, Giovanni Bonaventura 208n.
Portirelli, Luigi 34, 35, 48, 86-91
Prada, Massimo 242n.
Pregnolato, Simone 75n.
Properzio (Sextius Propertius) 124n.
Prosperi, Adriano 22n.

Quadrio, Francesco Saverio 133n.
Quintiliano (Marcus Fabius Quintilianus) 196

Recanati, Giovanni Battista 54 n.
Reina, Francesco 15 e n., 17, 18 e n., 28, 30n., 34 e n., 35 e n., 38, 51, 52 e n., 65-72, 130n., 144, 145 e n., 147, 171-183, 193n., 252-258
Resta, Gianvito 83n.
Rizzo, Silvia 165n.
Roda, Marica 83n.
Rodella, Massimo 12, 18n., 23n., 24n., 94n., 175n., 232n.
Rollin, Charles 111n.
Romagnoli, Sergio 135n.
Romani, Valentino 210 e n., 211n., 213 e n., 214n., 215n.
Rosa Morando, Filippo 75
Rosate, Alberico 93
Rosini, Giovanni 74, 116n., 117n., 123, 147
Rosmini, Carlo de' 15 e n., 116n.
Rossi, Francesco 19n., 110 e n., 142n.
Rossi, Luigi 116n., 143
Rossini, Gioacchino 182n.
Rosso, Francesco 146
Rota, Daniele 173n.
Rubbi, Andrea 35-36, 37n.
Rucellai, Giovanni 35, 48, 142
Ruhnken, David 107
Ruscelli, Girolamo 71, 72, 131, 145 e n., 147 e n., 152, 186, 229

Sabatini, Francesco 74n.
Sacchetti, Franco 45-47, 137n.
Saffi, Annibale 57
Salvadè, Anna Maria 37n.
Salvadori, Vanna 232n.
Salveraglio, Filippo 252, 253n.
Salvi, Ludovico 75
Salviati, Alamanno 62
Salviati, Lionardo 31, 219
Salvini, Anton Maria 87n.
Samek Ludovici, Giorgio 63n.
Sani, Valentino 102n.
Sannazzaro, Iacopo 48 e n., 87 e n.
Santagata, Marco 160n., 165n., 167n.
Santini, Emilio 105n., 235n.
Santoli, Vittorio 200n.
Sassi, Giuseppe Antonio 22
Savoca, Giuseppe 165n.
Scapecchi, Piero 220n.
Schlegel, August Wilhelm 183n., 250
Scinzenzeler, Giovanni Angelo 143 e n.
Scolari, Filippo 75n., 76n., 81n.
Scotti, Aurora 16n.
Segni, Bernardo 124
Segre, Cesare 150n.
Semoli, Farinello (Pagni Giovanni) 144n.
Seneca (Lucius Annaeus Seneca) 15n.
Serassi, Pier Antonio 56, 97n., 160n., 185, 186, 187, 192n., 193, 194, 221 e n., 222, 223 e n.
Sergio, Giuseppe 242n.
Serianni, Luca 220n.
Serrai, Alfredo 26n.
Sicca, Angelo 139, 152
Silva, Ercole 18 e n.
Silvestri, Giovanni 39-41, 61, 99, 106n., 117n., 138, 151, 167, 202, 203, 210n., 218
Soave, Francesco 32-33, 35 e n. , 48 e n., 49
Sofocle 104n., 231-241, 245n., 249, 254n.
Soliani, Bartolomeo 56
Sonzogno, Francesco 138, 139
Sonzogno, Giovanni Battista, 105n., 138
Sorbelli, Albano 17n.
Spaggiari, William 16n., 23n., 35n., 36n., 38n., 65n., 68, 69n., 103n.
Spera, Francesco 78n., 116n.
Spurio Mezio Tarpa 198n.
Stabile, Aldo 209n.
Stagnino (Bernardino Giolito de' Ferrari) 162
Stazio (Publius Papinius Statius) 196
Stella, Angelo 116n.
Stella, Antonio Fortunato, 24n., 37-41, 138, 139 e n.
Stendhal (Henri Beyle) 9 e n., 16 e n.
Strocchi, Dionigi 106n.
Stunić, Vesna 26n.
Svetonio (Caius Suetonius Tranquillus) 196

Tacchinardi, Riccardo 41n.
Tallone, Alberto 165n.
Tanzi Imbri, Barbara 96n.
Tasso, Torquato 23, 35, 37, 182, 184 e n., 185n., 186-194
Tassoni, Alessandro 48, 56n., 57 e n., 58 e n., 59, 64 e n.
Tateo, Michele 208n.
Tatti, Silvia 75n.
Taverna, Giuseppe 64n., 233n.
Terracciano, Rossella 208n., 209n., 218n., 220n., 222n., 224n., 229n.
Timpanaro, Sebastiano 10 e n., 74 e n., 77 e n., 78n., 80n., 102n., 138 e n., 220n.
Tiraboschi, Girolamo 28 n., 30 e n., 44 e n., 48., 83n., 133n., 208n., 210
Tissoni Benevenuti, Antonia 132n.
Tissoni, Roberto 75n., 83n., 87n., 103n., 155n., 156, 159n. 175 e n.
Titti, Roberto 48
Torcellan, Gian Franco 237n.
Torelli, Giuseppe 75, 85n., 137n.
Torrentino, Lorenzo (Laurens van den Bleeck) 51, 52, 212
Tortorelli, Gianfranco 17n.
Tosi, Paolo Antonio 148 e n.
Toup, Jonathan 124
Treves, Piero 102n., 104 e n., 234n.
Trivulzio, Alessandro Teodoro 18n.
Trivulzio, Carlo 18n.
Trivulzio, Gian Giacomo 18 e n., 19n., 23, 24 e n., 28, 69n., 94n., 95n., 98, 175n., 177, 241 e n.
Trovato, Paolo 221n.
Turi, Gabriele 37n.

Ugolini, Gherardo 111n.
Ugoni, Camillo 117n.
Urbano VIII (Maffeo Vincenzo Barberini) 57, 58
Valdizocco, Bartolomeo 162
Valgrisi, Vincenzo (Vincent Vaugris) 71, 145, 146, 147n., 150n.
Vallarsi, Domenico 77n.
Vallone, Aldo 75n.
Vallozza, Maddalena 118n.
Valperga di Caluso, Tommaso 126
Vannucci, Pasquale 114n.
Varano, Alfonso 180n.
Varchi, Benedetto 35, 47, 201
Vazzana, Steno 81n., 87n.
Vecchj, Angiolo 19n.
Vendsdorf, Gottlieb G. 106n.
Vernazza, Giuseppe 207 e n.
Verri, Alessandro 185n.
Vico, Giambattista 176
Villani, Filippo 53n.
Villani, Giovanni 33, 35, 52-55
Villani, Matteo 53n.
Villani, Pasquale 33n.
Villari, Susanna 12n.
Villoison, Jean-Baptiste Gaspard d'Ansse de 108, 109
Viollet-le-Duc, Geneviève 122n.
Viotti (Viotto), Erasmo 201n., 223-225, 228
Visconti, Ennio Quirino 20, 101n., 118n., 126 e n., 127, 128
Vismara, Antonio 232n.
Vitale, Maurizio 33 e n., 112 e n., 116 e n., 117n., 220n.
Vitarelli, Giovan Battista 96-97
Vittorino da Feltre 15n.
Viviani, Quirico 99n.
Volpi, Gaetano 155, 167 e n.
Volpi, Giovanni Antonio 155, 156, 157, 160n., 167 e n.
Voss, Johann Heinrich 110

Wieland, Christoph Martin 123, 125
Witte, Karl 76 e n., 77, 84n.
Wolf, Friedrich August 106n., 108-111, 120, 125, 235
Wynne, Giustiniana 237n.

Zamboni, Maria 75n., 76n., 77 e n., 85n.
Zanobi, Anna Rita 19n.
Zanoia, Giuseppe 65n., 96n.
Zanotti, Francesco Maria 180
Zappert, Ignazio Giuseppe 245-250
Zatta, Antonio 145n.
Zeno, Apostolo 26, 28n., 205n.
Zeno (san) 76
Zicàri, Italo 57n.
Zoboli, Paolo 234n.
Zotti, Romualdo 145 e n.

VOLUMI PUBBLICATI

MODERNA/COMPARATA

1. *Giuseppe Dessí tra traduzioni e edizioni. Una raccolta di saggi*, a cura di Anna Dolfi, 2013.
2. *Il racconto e il romanzo filosofico nella modernità*, a cura di Anna Dolfi, 2013.
3. *Dessí e la Sardegna. I carteggi con il «Ponte» e Il Polifilo*, a cura di Giulio Vannucci, 2013.
4. *Tre amici tra la Sardegna e Ferrara. Le lettere di Mario Pinna a Giuseppe Dessí e Claudio Varese*, a cura di Costanza Chimirri, 2013.
5. *Non dimenticarsi di Proust. Declinazioni di un mito nella cultura moderna*, a cura di Anna Dolfi, 2014.
6. Nicola Turi, *Giuseppe Dessí. Storia e genesi dell'opera. Con una bibliografia completa degli scritti di e sull'autore,* 2014.
7. Giorgio Caproni, *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti (1948-1990)*, a cura di Melissa Rota. Introduzione di Anna Dolfi, 2014.
8. *Non finito, opera interrotta e modernità*, a cura di Anna Dolfi, 2015.
9. Giuseppe Dessí-Enrico Falqui, *Lettere 1935-1972. Con una raccolta di racconti dispersi*, a cura di Alberto Baldi, 2015.
10. *Biblioteche reali, biblioteche immaginarie. Tracce di libri, luoghi e letture*, a cura di Anna Dolfi, 2015.
11. Enza Biagini, *Saggi di Teoria della letteratura. Percorsi tematici*, 2016.
12. *L'ermetismo e Firenze*. Atti del convegno internazionale di studi. Firenze, 27-31 ottobre 2014, a cura di Anna Dolfi, 2016, voll. 2.
13. *Ecosistemi letterari. Luoghi e spazi della finzione narrativa*, a cura di Nicola Turi, 2016.
14. Oreste Macrí-Vittorio Pagano, *Lettere 1942-1978. Con un'appendice di testi dispersi*, a cura di Dario Collini, 2016.
15. Giorgio Caproni, *«Il girasole». Un'antologia per la radio*, a cura di Giada Baragli, 2017.
16. Enza Biagini, *L'interprete e il traduttore. Saggi di Teoria della letteratura*, 2016.
17. Giuseppe Dessí, *Sulle riviste di Vecchietti negli anni 30-40. Racconti e scritti dispersi*, a cura di Francesca Bartolini, 2016.
18. Girolamo Bartolommei, *Didascalia cioè dottrina comica libri tre (1658-1661). Saggio introduttivo. L'opera esemplare di un 'moderato riformatore'*, edizione critica e note di Sandro Piazzesi, 2016.
19. Anna Dolfi, *Dopo la morte dell'io. Percorsi bassaniani «di là dal cuore»*, 2017.
20. *Raccontare la guerra. I conflitti bellici e la modernità*, a cura di Nicola Turi, 2017.
21. *Gli intellettuali/scrittori ebrei e il dovere della testimonianza. In ricordo di Giorgio Bassani,* a cura di Anna Dolfi, 2017.
22. Margherita Dalmati, *Lettere agli amici fiorentini. Con i carteggi di Mario Luzi, Leone Traverso e Oreste Macrí*, a cura di Sara Moran, 2017.
23. Vasco Pratolini, *L'ammuina*, a cura di Maria Carla Papini, 2017.
24. *Stabat mater. Immagini e sequenze nel moderno*, a cura di Anna Dolfi, 2018.
25. *Nel «melograno di lingue». Plurilinguismo e traduzione in Andrea Zanzotto,* a cura di Giorgia Bongiorno e Laura Toppan, 2018.
26. Claudio Cazzola, *Ars poetica. I classici greci e latini nell'opera di Giorgio Bassani*, 2018.
27. *La fortuna del 'Secolo d'Oro'. Per Marco Lombardi*, a cura di Barbara Innocenti, 2018.
28. «*Per amor di poesia (o di versi)». Seminario su Giorgio Caproni*, a cura di Anna Dolfi, 2018.
29. Ruggero Jacobbi, *Le notti di Copacabana*, a cura di Gioia Benedetti, 2018.
30. *Notturni e musica nella poesia moderna*, a cura di Anna Dolfi, 2018.
31. Rodolfo Sacchettini, *Scrittori alla radio. Interventi, riviste e radiodrammi per un'arte invisibile*, 2018.

32. Flaviano Pisanelli-Laura Toppan, *Confini di-versi. Frontiere, orizzonti e prospettive della poesia italofona contemporanea*, 2019.
33. Gianna Manzini, *Lettere a Giuseppe Dessí e a Luisa*, con un testo inedito su *I Sogni di Dessí e un'antologia della critica dispersa*, a cura di Alberto Baldi, 2019.
34. Eleonora Lima, *Le tecnologie dell'informazione nella scrittura di Italo Calvino e Paolo Volponi. Tre storie di rimediazione*, 2020.
35. Nicola Turi, *A partire da «Underworld». Don DeLillo e il romanzo del terzo Novecento*, 2020.
36. *Giorgio Caproni. Bibliografia delle opere e della critica (1933-2020)*, a cura di Michela Baldini, con la collaborazione di Chiara Favati, 2021.
37. Laura Dolfi, *Góngora y Tirso de Molina: lo culto y lo sorprendente*, 2021.
38. Alberto Cadioli, *«La sana critica». Pubblicare i classici italiani nella Milano di primo Ottocento*, 2021.

La collana, che si propone lo studio e la pubblicazione di testi di e sulla modernità letteraria (cataloghi, corrispondenze, edizioni, commenti, proposte interpretative, discussioni teoriche) prosegue un'ormai decennale attività avviata dalla sezione *Moderna* (diretta da Anna Dolfi) della *Biblioteca digitale del Dipartimento di Italianistica* dell'Università di Firenze di cui riportiamo di seguito i titoli.

MODERNA
BIBLIOTECA DIGITALE DEL DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA

1. *Giuseppe Dessí. Storia e catalogo di un archivio,* a cura di Agnese Landini, 2002.
2. *Le corrispondenze familiari nell'archivio Dessí*, a cura di Chiara Andrei, 2003.
3. Nives Trentini, *Lettere dalla Spagna. Sugli epistolari a Oreste Macrí*, 2004.
4. *Lettere a Ruggero Jacobbi. Regesto di un fondo inedito con un'appendice di lettere*, a cura di Francesca Bartolini, 2006.
5. *«L'Approdo». Copioni, lettere, indici*, a cura di Michela Baldini, Teresa Spignoli e del GRAP, sotto la direzione di Anna Dolfi, 2007 (CD-Rom allegato con gli indici della rivista e la schedatura completa di copioni e lettere).
6. Anna Dolfi, *Percorsi di macritica*, 2007 (CD-Rom allegato con il *Catalogo della Biblioteca di Oreste Macrí*).
7. *Ruggero Jacobbi alla radio*, a cura di Eleonora Pancani, 2007.
8. Ruggero Jacobbi, *Prose e racconti. Inediti e rari*, a cura di Silvia Fantacci, 2007.
9. Luciano Curreri, *La consegna dei testimoni tra letteratura e critica. A partire da Nerval, Valéry, Foscolo, D'Annunzio*, 2009.
10. Ruggero Jacobbi, *Faulkner ed Hemingway. Due nobel americani*, a cura di Nicola Turi, 2009.
11. Sandro Piazzesi, *Girolamo Borsieri. Un colto poligrafo del Seicento. Con un inedito «Il Salterio Affetti Spirituali»*, 2009.
12. *A Giuseppe Dessí. Lettere di amici e lettori. Con un'appendice di lettere inedite*, a cura di Francesca Nencioni, 2009.
13. Giuseppe Dessí, *Diari 1949-1951*, a cura di Franca Linari, 2009.
14. Giuseppe Dessí, *Diari 1952-1962*. Trascrizione di Franca Linari. Introduzione e note di Francesca Nencioni, 2011.
15. Giuseppe Dessí, *Diari 1963-1977*. Trascrizione di Franca Linari. Introduzione e note di Francesca Nencioni, 2011.
16. *A Giuseppe Dessí. Lettere editoriali e altra corrispondenza*, a cura di Francesca Nencioni. Con un'appendice di lettere inedite a cura di Monica Graceffa, 2012.
17. Giuseppe Dessí-Raffaello Delogu, *Lettere 1936-1963*, a cura di Monica Graceffa, 2012.

«La sana critica». Pubblicare i classici italiani nella Milano di primo Ottocento

Nella Milano di primo Ottocento – a quell'epoca la città italiana più attiva nella produzione libraria – collezionisti, bibliotecari, studiosi di letterature antiche e giovani letterati sono protagonisti di un'intensa attività di pubblicazione di testi classici. Nuove edizioni della *Divina Commedia*, delle *Rime* di Petrarca, del *Decamerone*, dell'*Orlando Furioso*, della *Gerusalemme Liberata*, di opere di scrittori più vicini nel tempo come Metastasio e Parini, escono per le loro cure nelle collane degli stampatori milanesi, in particolare nella grande collezione della Società Tipografica de' Classici Italiani. In una stagione ricca di dibattiti culturali e linguistici, anche il confronto sulle modalità di edizione dei testi assumeva un'importanza nuova. Analizzando le dichiarazioni degli editori-curatori, indagando le note in cui presentano le loro scelte testuali, seguendo le loro discussioni e polemiche, Alberto Cadioli, tra i più noti studiosi di filologia delle stampe moderne, individua l'importanza della «sana critica», cioè della pratica filologica con la quale in un grande centro culturale erano pubblicati i classici nei primi decenni del XIX secolo. Il libro, che presenta dati inediti e un'ampia documentazione, fa emergere con grande lucidità e competenza osservazioni teoriche e indicazioni metodologiche di inaspettata modernità, confinate finora in pagine a lungo dimenticate.

A. Cadioli

insegna Letteratura italiana contemporanea e Filologia dei testi a stampa all'Università degli Studi di Milano.
Ha approfondito, in particolare, lo studio della trasmissione dei testi in età moderna e contemporanea. Dirige la rivista *Prassi ecdotiche della modernità letteraria*.

ISSN 2704-5641 (print)
ISSN 2704-565X (online)
ISBN 978-88-5518-359-8 (print)
ISBN 978-88-5518-360-4 (PDF)
ISBN 978-88-5518-361-1 (EPUB)
ISBN 978-88-5518-362-8 (XML)
DOI 10.36253/978-88-5518-360-4
www.fupress.com

In copertina: Giulio Ferrario, *Prospetto de' migliori autori italiani e delle loro opere*.